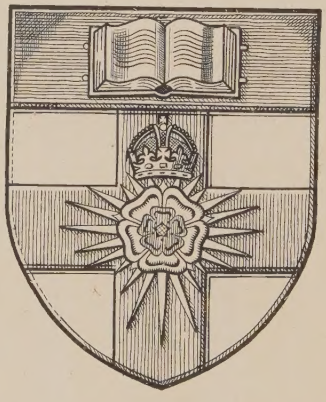
P.R. [Be - Giornale storico...]



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

VOLUME CXXVII

1950

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

CARLO CALCATERRA - FERDINANDO NERI
VINCENZO PERNICONE - GIUSEPPE VIDOSSI

VOLUME CXXVII

CASA EDITRICE G. CHIANTORE - TORINO
1950

SHL
WITHDRAWN

PROPRIETÀ LETTERARIA

VINCENZO BONA - TORINO

SHL
WITHDRAWN

NOTE SULLA FORTUNA DEL PETRARCA IN FRANCIA NELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO

La fortuna delle opere del Petrarca nella Francia della prima metà del sec. XVI vanta una sua storia di data relativamente recente. Recente ed incerta, per non dire del tutto sfocata. Infatti essa risente in modo chiaro, da un lato, della concezione speciale in cui, quando venne avviata, si trovavano gli studi petrarcheschi, ancora troppo concentrati sul *Canzoniere*, a danno delle altre opere e principalmente delle latine; da un altro lato, della non completa conoscenza di come si venisse atteggiando, soprattutto nei suoi aspetti umanistici, la pur tanto complessa storia culturale del Cinquecento francese. Sono queste due cause insieme congiunte che generarono le non sicure impostazioni di alcuni lavori che, sullo scorcio di questo secolo, intrapresero a narrare, in alcuni dei suoi capitoli più evidenti e più significativi, la fortuna del Petrarca in Francia durante il Rinascimento.

Quando, fin dal 1895, M. Piéri volle precisare quali sicuri ammaestramenti Ronsard avesse tratto dal poeta italiano, egli, tra i primi, sentì il bisogno di narrare, in un capitolo descrittivo, la diffusione del petrarchismo in Francia nei decenni che avevano preceduto l'apparizione della Pléiade (1). Era questo un capitolo necessario per l'economia stessa del lavoro e che avrebbe dovuto ad un tempo dimostrare quali tendenze tradizionali e quale ori-

(1) M. Piéri, *Le pétrarquisme au XVI^e siècle. Pétrarque et Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française*, Marseille, Lafitte, 1895, pp. 52-69.

ginalità vi fossero nella scelta di un autore che doveva poi essere accettato come un maestro. Or bene al Piéri non sfugge l'importanza del petrarchismo come fenomeno storico; egli ben comprende come i letterati francesi avessero visto nel Petrarca non soltanto il poeta, ma anche il dotto umanista (1). Tuttavia quando si propone di offrirci dei fatti, egli accenna soltanto agli imitatori del *Canzoniere* e fra questi ricorda appena Mellin de Saint-Gelays, Marot, Scève, senza distinguere le imitazioni dalle traduzioni, queste dalle parafrasi, e dimenticando quanti in quegli anni avevano letto e tradotto i *Trionfi*; meditato e ripensato le opere morali: vissuto, in una parola, nell'intimità petrarchesca in modo più profondo di quanto non potessero fare i semplici seguaci degli imitatori italiani del Petrarca. Si comprende quindi come, tratto in inganno dalla incompletezza della sua visione storica, egli abbia potuto affermare, a proposito di Mellin de Saint-Gelays che « c'est à lui que revient la gloire d'avoir « révélé Pétrarque à la France et d'avoir été l'initiateur « du grand mouvement qui entraîna les esprits à sa suite « et les rangea sous la bannière du maître italien » (2). Affermazione che, alla luce delle nostre attuali conoscenze storiche, ognuno può giudicare quanto sia errata, poichè non è possibile dimenticare come fin dall'epoca del fedele gruppo degli amici parigini del nostro poeta, mai l'amore per una così illustre attività poetica e moralistica era venuto meno fra i letterati francesi. I nomi di Pierre

(1) M. Piéri, *op. cit.*, p. 50: « Un autre titre dut exercer une in- « fluence au moins latente sur la faveur dont Pétrarque jouit parmi « nos poètes du XVI[e] siècle: c'est le titre glorieux de restaurateur « des lettres antiques que ce grand homme avait mérité par ses re- « cherches, ses travaux et ses ouvrages relatifs à la littérature latine ».

(2) M. Piéri, *op. cit.*, p. 52. Come è noto, al Saint-Gelays non tocca neppure il merito di aver introdotto il sonetto italiano in Francia, come crede il Piéri (*op. cit.*, p. 52, nota). Cfr. M. Jasinski, *Histoire du sonnet en France*, Douai, 1903, p. 43; P. Villey, *Marot et le premier sonnet français* in *Revue d'hist. litt. de la France*, 1920, pp. 538-547; H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Parigi, Didier, vol. I, 1939, p. 224.

Bersuire (1), di Gerson (2), di Jean de Montreuil (3) e di Nicolas de Clamanges (4); poi di R. Gaguin (5) e di G. Budé (6) sfuggivano al Piéri; ma una ancora più grave dimenticanza egli faceva trascurando Charles d'Orléans (7) e René d'Anjou (8) e quindi tutti i *Rhétoriqueurs*, fra i quali il più importante, Jean Lemaire de Belges, aveva precisamente riconosciuto nel poeta italiano il maestro della poesia amorosa (9). E tralascio i poeti neo-latini sui quali sarà necessario ritornare con più sicura diligenza. Tuttavia i nomi citati bastano a provare come il nostro critico fosse portato a considerare un fatto storico originale quello che altro non era se non la normale continuazione di una tradizione ancora vigorosa.

Agli autori rapidamente segnalati dal Piéri, qualche anno più tardi, un altro studioso, M. Jasinski, dedicava nella sua *Histoire du sonnet en France* (10) una più attenta cura con l'analisi di alcune traduzioni di sonetti petrarcheschi che non è senza pregio. Tuttavia egli non esitava ad accettare i limiti cronologici fissati dal suo predeces-

---

(1) F. Petrarca, *Familiares*, XXII, 13.

(2) J. Gerson, *Sermo in dominica III Quadragesimae* in *Opera*, ediz. Du Pin, Parigi, 1606, t. III, col. 1079.

(3) J. De Montreuil, *Epistolae XXXVIII e LX* in Martène et Durand, *Amplissima collectio*, t. II, col. 1385 e col. 1428.

(4) N. De Clamanges, *Epistolae* IV e V in *Opera*, ediz. Lydius, 1613, pp. 24-30.

(5) R. Gaguin, *Epistolae et Orationes*, ediz. Thuasne, Parigi, 1904, vol. I, p. 159.

(6) Cfr. più oltre in questo lavoro, p. 23 sgg.

(7) Cfr. A. Farinelli, *Dante e la Francia*, Milano, 1900, vol. I, p. 210.

(8) Cfr. P. Champion, *La librairie de Charles d'Orléans*, Parigi, 1910, pp. 86-87.

(9) J. Lemaire de Belges, *Le temple de Venus*, v. 6: « Le bon Petrarcque, en amours le vray maistre » in *La concorde des deux langages*, ediz. J. Frappier, Parigi, Droz, 1947, p. 7. Di questa testimonianza riconoscerà invece, fra i primi, tutto il valore J. Texte, *L'influence italienne en France* in *Études de littérature européenne*, Parigi, Colin, 1898, p. 32.

(10) M. Jasinski, *op. cit.*, pp. 47-52.

sore quando notava il ritardo con cui il Petrarca sarebbe entrato, per mezzo del *Canzoniere*, nella cultura del Rinascimento francese (1). Ritardo che lo studioso giustificava soltanto con le difficoltà stesse di una lirica non facilmente accessibile, mentre dimenticava quali soccorsi essa venisse offrendo da decenni ai poeti di Francia che appunto non avevano sentito il bisogno di traduzioni perchè erano in grado di ricorrere direttamente al testo italiano (2). Ma da questo giudizio è evidente che anche per M. Jasinski l'attività multiforme del Petrarca non era presente nella cultura francese del periodo che ci interessa. Poichè ammettendo che soltanto una parte dell'opera del poeta italiano, anche se la più luminosa, aveva offerto riferimenti e suggestioni ai letterati francesi, egli veniva così, con un giudizio storicamente inesatto, a limitare una realtà letteraria ben più varia e di tanto più complessa.

Dati questi precedenti, non deve stupire se nelle ricerche che in quel giro di anni J. Vianey compì sul nostro soggetto (3), forse accogliendo sollecitazioni che giunge-

---

(1) M. Jasinski, *op. cit.*, p. 48: « Mais on s'en avisa tard, alors « que depuis presque cinquante ans Virgile, Ovide, Martial avaient « par fragments passé en français: il semble que le *Canzoniere* ait « attiré et intimidé à la fois, car si réminiscences et imitations sont « nombreuses depuis 1500, il faut attendre longtemps pour trouver « un essai de traduction ».

(2) Mette conto notare come questa influenza non era sfuggita ad es. al Rathery (*Influence de l'Italie sur les lettres françaises*, Parigi, Didot, 1853, p. 69 sgg.) il quale pur forniva i nomi ed i testi più noti. È evidente quindi che agli autori degli studi di cui qui si discorre, facevo velo, in quel preciso momento, la preoccupazione di sottolineare soprattutto i rapporti diretti fra i letterati contemporanei nelle due nazioni.

(3) Cfr. *Les sources italiennes de l'Olive*, Mâcon, Protat, Mémoire lu au Congrès d'histoire comparée, Parigi, 1900; *Les Antiquitez de Rome: leurs sources latines et italiennes* in *Bulletin Italien*, 1901, I, pp. 187-199; *Le sonnet LXXXIV de l'Olive* in *Revue d'hist. litt. de la France*, 1901, VIII, pp. 323-324; *Un modèle de Desportes non signalé encore: Pamphilo Sasso* in *Revue d'hist. litt. de la France*, 1903, X, pp. 277-282; *Les origines du sonnet régulier* in *Revue de la Renaissance*, 1903, IV, pp. 74-93; *Philoxeno et Saint-Gelays* in *Bulletin Italien*,

vano dall'Italia (1), certo rispondendo ad una necessità che i nuovi studi sulla poesia francese del Cinquecento denunciavano (2), non sentì il bisogno di allargare il suo punto di vista per ammettere nell'ambito della sua curiosità storica la fortuna di tutte le opere del Petrarca. È noto infatti che nel precisare le tappe dello sviluppo alquanto singolare del petrarchismo francese durante il sec. XVI, lo studioso ebbe il merito di scoprire quale inattesa fortuna avessero avuto in quel periodo i petrarchisti italiani del Rinascimento (3). Ma per altro questo merito gli si mutò, nella stesura complessiva del suo lavoro (4), in una curiosa valutazione della realtà letteraria perchè, preoccupato di seguire il cammino francese delle opere di Serafino Aquilano, del Tebaldeo, del Cariteo e quindi del Bembo e degli altri, questa influenza a tal punto gli parve esclusiva da fargli dimenticare la fortuna del più importante dei poeti italiani allora amati in Francia

---

1904, IV, pp. 238-243; *L'influence italienne chez les précurseurs de la Pléiade* in *Bullettin Italien*, 1903, III, pp. 85-117; *La part de l'imitation dans « Les Regrets »* in *Bulletin Italien*, 1904, IV, pp. 30-48.

(1) Allo studio del petrarchismo europeo invitava da questo *Giornale* (vol. XXIV, p. 229) A. Farinelli recensendo l'opera di B. Croce, *Primi contatti fra Spagna e Italia*, estr. dal vol. XXIII degli *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Napoli, 1893, pp. 30; quindi ripeteva l'invito, offrendo ancora qui (vol. XLIV, pp. 297-350) contributi notevoli (*Note sulla fortuna del Petrarca in Spagna nel Quattrocento*) a cui rimando il lettore affinchè sia registrata la curiosa analogia di problemi critici e di situazioni letterarie che le opere volgari e latine del nostro poeta suscitarono nelle due letterature. Si metta a confronto con quanto dirò, soprattutto la fortuna del *De remediis* (*op. cit.*, p. 310 sgg.) e della traduzione petrarchesca della novella di Griselda (*op. cit.*, p. 315 sgg.).

(2) Cfr. H. Vaganay, *Le sonnet en Italie et en France au XVI^e siècle*, Lione, 1902, p. XVI.

(3) A questo proposito è necessario ricordare un'altra conclusione del Vianey (*op. cit.* nella nota seguente, p. 12): « Nous pouvons « affirmer maintenant que nos poètes ont surtout utilisé les antho- « logies italiennes et qu'ils n'ont même connu certains poètes italiens « assez fameux que par les anthologies ».

(4) J. Vianey, *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Montpellier, 1909.

cioè del Petrarca stesso. A distanza di anni suona per lo meno incerta questa affermazione del Vianey: « Nos poètes « imiterent non Pétrarque lui-même — quand un peuple « s'engoue d'une littérature moderne se met-il à l'école « d'écrivains morts depuis tant d'années? — mais les « pétrarquistes italiens de leur temps » (1); comunque ad indebolirla basterebbero, oltre a quanto qui si dirà, le referenze che in anni a noi più vicini, si sono venute inscrivendo ai piedi della produzione poetica non solo dei poeti della Pléiade ma di Lemaire de Belges, di Marot e di Scève. Tuttavia, oltre questi esempi, si noti come l'Hauvette, pur facendo alla tesi del Vianey buona accoglienza (2), non abbia celato la sua esitazione di fronte al fatto che l'autore non aveva debitamente valutata la conoscenza diretta dell'opera petrarchesca quale viene testimoniata, per esempio, dalle traduzioni di Marot e di Peletier du Mans. Già nel 1931, proprio l'Hauvette sentiva nella tesi del Vianey quella esagerazione (3) che era sfuggita al Toldo (4) e che invece appariva in tutta la sua gravità al Pellegrini quando nel suo saggio su « *Il Petrarca nella cultura francese* » osservava come nelle librerie dei poeti francesi dell'epoca, quasi sempre vicino alle opere dei petrarchisti italiani, vi fosse l'opera non meno ammirata del nostro autore (5).

---

(1) J. Vianey, *op. cit.*, p. 7.

(2) H. Hauvette, *Les poésies lyriques de Pétrarque*, Parigi, Malfère, 1931, p. 141: « En réalité ce furent les pétrarquistes italiens, beau- « coup plus que leur glorieux modèle, que les poètes français ont « imités, éblouis qu'ils furent par la réputation et par la virtuosité « des contemporains »; cfr. pure p. 142, nota.

(3) H. Hauvette, *op. cit.*, p. 141: « N'exagérons rien. Clément « Marot fut un fidèle disciple de Pétrarque: il s'en vantait et il a « traduit de son maître ».

(4) P. Toldo, recens. dell'op. cit. del Vianey in questo *Giornale*, vol. LV, pp. 406-411. Cfr. G. Tracconaglia, *Analyse de l'ouvrage de J. Vianey « Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle » accompagné de quelques remarques sur le rôle de l'École lyonnaise*, Genova, 1910.

(5) C. Pellegrini, *Il Petrarca nella cultura francese* in *Rivista di Letterature moderne*, I, 1, p. 78; e in *Tradizione italiana e cultura*

In verità, a questa più meditata considerazione non invano avevano fornito prove le ricerche compiute negli ultimi decenni. Ricerche che se non furono numerose e meno che mai esaurienti, pur tuttavia ebbero il merito di illuminare la parte più trascurata della fortuna del Petrarca durante il periodo che ci interessa. Al seguito del Delisle (1), del principe d'Essling e di E. Müntz (2), incominciarono a fornire nuovi contributi sulla diffusione dei *Trionfi* nella cultura francese del Rinascimento, il Bertoni (3) ed il Kastner (4) mentre per parte sua lo stesso Delisle, fra i primi, aveva già attirato l'attenzione sulla fortuna del *De remediis* (5), aprendo la via a ricerche che venivano riprese soltanto in parte dal Renouard (6),

---

europea, Messina, D'Anna, 1947, p. 10. Tuttavia le idee del Vianey sono ancora accolte da J. PLATTARD, *La Renaissance des lettres en France*, Parigi, 1931, p. 102; J. AYNARD, *Poètes lyonnais précurseurs de la Pléiade*, Parigi, 1924, p. 27; J. HUTTON, *The greek Anthology in France and in the latin writers of the Netherlands*, Ithaka, New York, 1946, p. 27 sgg.

(1) L. DELISLE, *Note sur un manuscrit des poésies de Pétrarque rapporté d'Italie en 1494 par Charles VIII*, estr. da *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LXI, 1900.

(2) PRINCE D'ESSLING et E. MÜNTZ, *Pétrarque, les études d'arts, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits, ouvrage accompagné de vingt-et-une planches tirées à part et de cent quatre-vingt onze gravures dans le texte*, Parigi, Gazette des Beaux-Arts, 1902.

(3) G. BERTONI, *Per la fortuna dei Trionfi del Petrarca in Francia*, Modena, 1904; e in *Poesie, leggende, costumanze del Medio Evo*, Modena, 1917, pp. 270-288.

(4) L. E. KASTNER, *À propos d'une prétendue traduction française des Triomphes de Pétrarque* in *Zeitschr. f. rom. Philol.*, vol. XXX, 1906, pp. 574-577. Dello stesso autore vedi pure *History of the Terza Rima in France* in *Zeitschr. f. französ. Sprache u. Literatur*, vol. XXVI, 1900, pp. 241-253.

(5) L. DELISLE, *Anciennes traductions françaises du traité de Pétrarque sur les remèdes de l'une et l'autre fortune* in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques*, tome XXXIV, 1re partie, Parigi, 1891.

(6) PH. RENOUARD, *Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Bade*, Parigi, 1908; ad vocem: Pétrarque.

da E. Golenistcheff-Koutouzoff (1) e da A. Hulubei (2). Per altro sulla diffusione delle opere volgari, continuavano a presentare nuove testimonianze E. Droz (3), lo stesso Pellegrini (4), H. Harvitt (5), Ph. Aug. Becker (6) e più recentemente ancora E. Golenistcheff-Koutouzoff (7), il Pauphilet (8) e V. L. Saulnier (9).

Come si vede, nel loro complesso, queste ricerche si orientavano a fornire sulla fortuna delle opere del Petrarca al principio del Cinquecento, un quadro ben più ampio e di molto più complesso di quello che offrivano le opere del Piéri e del Vianey. Onde recentemente M. Françon poteva trarre una interessante conclusione circa la differente preoccupazione con cui dalle opere petrarchesche ebbero ammaestramento ed influenze i rappresentanti più qualificati di due momenti, vicini ma pur tanto diversi, della cultura francese (10). Proprio basandosi sui risultati degli studi che sono venuto indicando, M. Françon ha

---

(1) E. Golenistcheff-Koutouzoff, *L'histoire de Griseldis en France au XIV^e^ et au XV^e^ siècle*, Parigi, Droz, 1933.

(2) A. Hulubei, *L'églogue en France au XVI^e^ siècle*, Parigi, 1938, p. 77 sgg.

(3) E. Droz, *Notice sur un ms. ignoré de la Bibliothèque Nationale*, in *Romania*, t. XLV (1918-19), p. 511 sgg.

(4) C. Pellegrini, *La prima opera di Margherita di Navarra e la terza rima in Francia*, Catania, 1920.

(5) H. Harvitt, *Les Triomphes de Pétrarque: traduction en vers français par Simon Bougouyn, valet de chambre de Louis XII* in *Revue de litt. comparée*, genn. 1922, pp. 85-89.

(6) Ph. A. Becker, *Hugues Salel* in *Zeitschr. f. franzôs. Sprache u. Literatur*, 1931, p. 497.

(7) E. Golenistcheff-Koutouzoff, *La première traduction des Triomphes de Pétrarque en France* in *Mélanges Hauvette*, Parigi, 1934, pp. 107-112.

(8) A. Pauphilet, *Sur des vers de Pétrarque* in *Mélanges Hauvette*, *op. cit.*, pp. 113-121.

(9) V. L. Saulnier, *Étude sur Pernette du Guillet et ses rymes*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. IV, 1944, pp. 7-119; *Maurice Scève et Pontus de Tyard: deux notes sur le pétrarquisme de Pontus*, in *Revue de litt. comparée*, 1948, p. 267 sgg.

(10) M. Françon, *Sur l'influence de Pétrarque en France aux XV^e^ et XVI^e^ siècles*, in *Italica*, vol. XIX, pp. 105-110.

potuto stabilire una netta differenza tra le tendenze culturali del sec. XV e quelle del sec. XVI, cercando di giustificare perchè nel primo abbiano avuto maggior fortuna le opere latine del Petrarca e nel secondo invece quelle in volgare. Preoccupazione questa che ha il merito di impostare con precisione un fondamentale problema critico che si impone, per il nostro argomento, con tutto il suo interesse. Infatti, allo stato attuale delle ricerche, per quanto esse hanno dimostrato e più ancora per quello che esse promettono, non è più possibile concedere un credito illimitato alla tesi del Vianey. Di questa nuova condizione di fatto si è ben accorto V. L. Saulnier il quale, per essere stato l'ultimo studioso che in ordine di tempo ha voluto precisare la reale consistenza storica del petrarchismo francese, ha potuto trarre le prime conclusioni dai risultati che sono venuto enumerando. « Il n'est pas « question, egli scrive, de révoquer en doute l'existence « d'un authentique sillon pétrarquiste en France. Mais « là-même, une retouche s'impose contre les idées de « Vianey... ». Dopo di aver concesso il possibile alla tesi che per altro non trova in alcun modo confermata dai fatti, il nostro studioso sintetizza in questo modo la più esatta visione della realtà: « Dans la mesure où les poètes « du doux-amer s'inscrivent dans le sillage particulier des « Italiens, on ne voit pas que Pétrarque ait jamais été « eclipsé comme modèle par ses émules italiens » (1). Come si vede la tesi del Vianey, pur con tutte le precauzioni, è qui completamente rovesciata. E tralascio naturalmente la lunga serie di fatti enumerati dallo studioso per provare la sua conclusione. Ma è evidente che questa si presenta ora come un nuovo punto di partenza; ad essa, per progredire, bisognerà recare più ampie prove e nuove conferme.

Poichè, diventati ormai certi che nei primi decenni del Cinquecento, quasi tutta la vasta e complessa opera del poeta italiano era nota ai letterati francesi, importa ora

(1) V. L. Saulnier, *Maurice Scève*, Parigi, 1949, p. 208.

stabilire attraverso quali mezzi culturali si sia realizzata questa conoscenza e per quali preoccupazioni letterarie alcune opere abbiano avuto maggior fortuna onde giungere a precisare come, in quale misura e per quali necessità le opere volgari e soprattutto il *Canzoniere* abbiano sostituito nell'ammirazione generale la produzione in latino. Sono questi gli interrogativi che mi hanno spinto ad elencare alcuni fatti noti ed ignoti circa la fortuna delle opere petrarchesche in Francia nella prima metà del Cinquecento, non già con la presunzione di trovare a questi problemi una definitiva risposta ma nel desiderio di contribuire ad avviarli ad una esauriente soluzione. Dopo quanto si è detto, non c'è da stupire che in tanti anni di ricerche sul Cinquecento francese, sia stato così poco completato, per quanto riguarda il Petrarca, il quadro che nel Settecento ci offriva quell'erudito troppo trascurato che fu l'abate Goujet (1). Certi suoi giudizi sovente vengono ripetuti quasi alla lettera e con essi tutti e soltanto i nomi da lui indicati. Se si riuscirà ora ad aggiungere un nome o anche un semplice manoscritto, la cosa potrà essere utile per offrire nuovi elementi alla futura revisione del giudizio complessivo sulla effettiva importanza storica dei rapporti letterari tra l'Italia e la Francia durante il Rinascimento.

I. – LA FORTUNA DELLE OPERE IN LATINO

All'inizio del Cinquecento il giudizio che i centri culturali francesi davano del Petrarca non differiva di molto da quello che l'illustre poeta aveva auspicato che fosse pronunciato dalla posterità. È risaputo infatti che nella *Epistola ad posteros*, il poeta mette in evidenza fra le più spiccate tendenze della sua personalità letteraria una

(1) Abbé Goujet, *Bibliothèque française ou histoire de la littérature française*, Parigi, 1744, t. VII, cap. IX: *Des traductions de Dante, de Pétrarque et de Boccace*; p. 279 sgg.

particolare inclinazione per la filosofia morale e per la poesia, sottolineando come questa, nel maturare progressivo del suo talento, sia stata poi sacrificata in omaggio alla prima (1). Ora, per quanto fosse già trascorso quasi un secolo da quando Jean de Montreuil definiva il nostro poeta, secondo un suo preciso desiderio, come un *philosophus moralis* » (2), questo giudizio alla fine del sec. XV (1494) era ancora ripetuto da Jean Trithème in questo modo: « Franciscus Petrarcha, natione etruschus, vir in « divinis scripturis eruditus et in saecularibus literis « omnium sui temporis longe doctissimus, philosophus « rhetor et poeta celeberrimus qui literas humanitatis « post longa silentia mortuas (ut ita dixerim) ab inferis « revocavit ad superos, non minus sancta conversatione « quam scientia clarus emicuit. Amore namque Christi et « philosophiae salutaris vitam solitariam aggressus est in « qua usque ad mortem meditando, orando et scribendo « perseverans, toto mundo eius fama ferebatur » (3). Conoscendo gli stretti rapporti di questo scrittore con l'ambiente parigino (4) dove in quegli anni agivano efficace-

---

(1) F. Petrarca, *Epistola ad posteros* in *Opera*, Basilea, 1581, fol. 1, v°: « ... ingenio sui aequo potius quam acuto, ad omne bonum « et salubre studium apto sed ad moralem praecipue philosophiam « et ad poeticam prono. Quam ipsam processu temporis neglexi, « sacris literis delectatus in quibus sensi dulcedinem abditam quam « aliquando contempseram poeticis literis nonnisi ad ornatum re- « servatis ». Come è noto il Petrarca, anche in documenti ufficiali, amava essere chiamato un *philosophus moralis* (cfr. *Lettere di Fr. Petrarca*, ediz. Fracassetti, Firenze, 1892, vol. V, p. 377). Sul significato storico di questo titolo cfr. P. O. Kristeller, *Un codice padovano di Aristotele postillato da Francesco e Ermolao Barbaro* in *La Bibliofilia*, I, 1948, p. 163.

(2) J. De Montreuil, *Epistola XXXVIII*, in Martène et Durand, *Amplissima collectio*, II, col. 1385.

(3) J. Trithème, *Liber de scriptoribus ecclesiasticis*, in *Opera storica*, ediz. Marquard Freher, Francoforte, 1601, fol. 322. Il testo è riportato pure da A. Solerti, *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimo sesto*, Milano, 1904, p. 346.

(4) Cfr. R. Gaguin, *Epistolae et Orationes*, *op. cit.*, lett. 56; vol. I, p. 351 sgg.

mente R. Gaguin ed il giovane Erasmo (1), e non dimenticando come questi ben valutassero l'opera dell'italiano (2), non è certo arrischiato pensare che il giudizio di Trithème doveva rappresentare una opinione comune e quanto mai diffusa nel principale centro umaninistico della Francia. Acquista quindi una particolare importanza la lista delle opere petrarchesche che Trithème fa seguire alla sua notizia. Si noterà subito la completa mancanza delle opere in volgare e la predominanza precisamente delle più morali fra le opere latine. Trithème conosce il *De remediis*, il *De vita solitaria*, i *Psalmi poenitentiales*, i *Rerum memorandarum libri* oltre al *Bucolicum carmen* e l'*Africa*. Quando si pensi alle caratteristiche fondamentali della cultura francese di quel periodo ed alle sue nette tendenze morali, per non dire teologiche (3), ben si comprende con quale spirito dovettero essere assimilate fra le opere del nostro autore proprio quelle che offrivano più ricca materia alla meditazione religiosa del lettore e al suo spirituale vantaggio.

A) – *Il «De remediis utriusque fortunae».*

Fra queste opere morali il *De remediis utriusque fortunae* era l'opera che il Petrarca aveva composto con il ben dichiarato proposito di compiacere a quella casistica morale, tipica di tutto un gusto ed una mentalità che in Francia, all'inizio del Cinquecento, erano ancora vigorosi. Storicamente quindi si comprende perfettamente perchè proprio questa opera abbia avuto negli ambienti culturali francesi una così vasta diffusione. Non sarebbe esatto

---

(1) Cfr. F. Simone, *R. Gaguin e il suo cenacolo umanistico* in *Aevum*, luglio 1939, pp. 410-476.

(2) R. Gaguin, *Epistolae et Orationes*, *op. cit.*, vol. II, p. 164 sgg.; Erasmo, *Ciceronianus* in *Opera*, Basilea, 1540, t. I, fol. 846.

(3) Cfr. A. Renaudet, *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie*, Parigi, 1916; R. G. Villoslada, *La Universidad de Paris durante los estudios de Francisco de Vittoria* (1507-1522), Roma, 1938.

dire che il *De remediis* sia stato scoperto allora dai letterati d'oltralpe ma è certo che, specialmente in quel giro di anni, la sua importanza si venne affermando in un più vasto cerchio di lettori e principalmente di umanisti. Questi trovarono catalogate nell'opera del nostro autore, come in un manuale (1), quelle vicende morali a cui si appassionavano in quanto uomini mentre i riferimenti classici che erano la struttura stessa di ogni pagina servivano a soddisfare la loro ardente passione umanistica. Credo che una buona parte della speciale fortuna del *De remediis* in quel preciso momento dell'evoluzione della spiritualità francese, dipenda proprio dalla sua particolare composizione e dal soddisfare in un modo del tutto tradizionale quelle necessità di conoscenza enciclopedica e di eccessiva analisi morale che formano appunto gli elementi distintivi e fondamentali della cultura di quegli anni. E valgano come dimostrazione i seguenti dati di fatto (2).

La traduzione del *De remediis* che Jean Daudin, per invito di Carlo V, aveva compiuto nel 1378 (3), giungeva

---

(1) F. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* in *Opera*, ed. cit., Praefatio: « Denique finis meus is, qui semper in hoc genere studiorum « fuit, non tam scribentis laus quam legentis utilitas si qua ex me « percipi aut sperari potest: ad id maxime respexi ne armarium « evolvere, ad omnem hostis suspitionem ac strepitum sit necesse quin « mali omnis et nocentis boni atque utriusque fortunae remedium « breve sed amica confectum manu, quasi duplicis morbi, ut non « inefficax antidotum, in exigua pixide, omnibus locis atque tempo- « ribus ad manum, ut aiunt, et in promptu habeas ».

(2) Una prima rapida storia della fortuna di questo trattato, largamente studiato non soltanto in Francia ma in tutta l'Europa, fu scritta da Willard Fiske, *Francis Petrarch's treatise « De remediis utriusque fortunae »: text and versions* in *Bibliographical notices*, vol. III, Firenze, Le Monnier, 1887. Già il Delisle riconobbe con precisione il debito degli studiosi verso questa prima sistemazione di un materiale storico che si rivela sempre più ricco.

(3) È merito di F. Meunier (*Essai sur la vie et les ouvrages de Nicole Oresme*, Parigi, 1857, pp. 152-153) l'aver precisato in J. Daudin l'autore di questa traduzione. Il Delisle trovò poi l'ordine di pagamento firmato da Carlo V, per retribuire al Daudin il suo lavoro (Bibl. Naz. di Parigi, coll. Clairambault, vol. 216, p. 9667, pièce, 21).

ai lettori francesi del primo Cinquecento attraverso due tradizioni manoscritte. La prima, rappresentata ai nostri giorni da un solo ms. del sec. XV (Bibl. di Dresda, ms. fr. O. 54) attribuiva la traduzione al suo vero autore cioè al Daudin. La seconda tradizione invece riconosceva erroneamente il merito del volgarizzamento a Nicolas Oresme e doveva essere la più diffusa nel sec. XV come lo dimostra il maggior numero di manoscritti in cui essa è tuttora conservata (Bibl. dell'Arsenale di Parigi, mss. fr. n° 2671 e n° 2860; ms. di proprietà del marchese di Cumont; ms. della biblioteca del castello di Anet) (1). Il rinnovato interesse per l'opera morale del Petrarca che si nota all'inizio del sec. XVI fu all'origine di una nuova trascrizione compiuta proprio in quegli anni da un autore rimasto per ora ignoto (Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n° 1117). Questo trasse la sua copia non da un ms. del secondo gruppo ma da uno del primo poichè, in opposizione con la tradizione più diffusa, egli attribuisce, secondo verità, il volgarizzamento al Daudin e non a Nicolas Oresme. Tuttavia il copista non trascura di riportare con precisa fedeltà, come tutti gli altri mss. a noi noti, il prologo scritto dal Daudin stesso (2), quasi a dimostrare quanto fossero ancora valide le ragioni storiche e culturali che giustificavano tanto la traduzione quanto la trascrizione. L'opera era deliberatamente compiuta per l'educazione di nobili personaggi reali; i suoi consigli erano validi perchè, come scrive il traduttore, « la doctrine de « ce present livre enseigne aschever et curer toutes maladies « de la pensée c'est-à-dire toutes passions ou affections « desordonnées de courage »; la sua utilità non poteva quindi essere che sicura, considerando appunto « ce pre- « sent livre très plantureux et habondant en tout fruit

(1) Cfr. *Catalogue des manuscrits trouvez après le décès de Madame la Princesse dans son château royal d'Anet*, Parigi, 1724, p. 12.

(2) Ristampato da L. Delisle (*Anciennes traductions franç.*, pp. 23-27), che lo ha tratto dal ms. n° 1117 della Bibl. Naz. di Parigi e collazionato con i mss. n° 2671 e n° 2860 della Bibl. dell'Arsenale.

« de doctrine morale et très doulx et souef en aornement « d'eloquence » (1). Per altro non poco apprezzati dai nuovi lettori del Cinquecento dovevano essere gli scrupoli del Daudin circa i risultati tecnici ottenuti dalla sua fatica di traduttore. Le difficoltà sempre più gravi che si venivano constatando nei rapporti tra la riconquistata ricchezza della lingua latina e la scarsa duttilità del volgare dovevano certamente rendere ben attuali le osservazioni del traduttore trecentista. « Car, egli scriveva, combien « que en moult de choses le langage françois ne soit pas « grandement differant du latin, nientmoins, y a il très « grant foison de mos latins qui à peine pevent estre « dis ou ne pevent estre dis en françois qu'ilz ne perdent « l'eloquence et aornement du latin ». A giustificazione degli errori commessi e delle incertezze non superate, Daudin ricordava la grandezza letteraria del Petrarca non meno difficile da tradurre di Demostene e di Cicerone, di Omero e di Virgilio perchè, osservava sempre Daudin, egli aveva raggiunto la grandezza letteraria dei classici tanto in prosa come in poesia (2). Tuttavia, oltre ogni difficoltà di comprensione del testo, restava ben chiara agli occhi del traduttore l'importanza di un contenuto ricco soprattutto di quella erudizione classica che avrebbe dovuto rappresentare appunto ancora una delle principali attrattive per i lettori del Cinquecento.

È facile supporre che questa nuova trascrizione non dovette uscire fuori da un ristretto cerchio di lettori

---

(1) L. Delisle, *Anciennes traductions franç.*, p. 23.

(2) L. Delisle, *Anciennes traductions franç.*, p. 26: « Car, aussi « comme nous lisons de Demostene et de Tulles, très eloquens, de « Homerus et de Virgille, très solennelz poetes, que, quant on lit « aucun d'eulx et on ne les ot parler, une grande partie d'eulx lui « est deffaillant, en telle manière puis je dire mesmement en ceste « de maistre François Petrarch, lequel comme il ait esté pareil aux « dessus nommez ou greigneur d'eulx en l'un ou en l'autre stille, c'est « à dire en rhetorique et en poeterie, nientmoins, quand il parle par « aultrui langage que par le sien, il s'en fault moult que telle elo- « quence soit pareille à la sienne ».

della corte o più probabilmente non soddisfece alle pur vigilanti esigenze della nuova cultura poichè, in quello stesso giro di anni, venne compiuta una nuova traduzione del trattato petrarchesco. Questa traduzione fu poi trascritta in parecchi esemplari (1) di cui quelli offerti al re Luigi XII (Bibl. Naz. di Parigi, ms. f. fr. nº 225) (2) ed a Luisa di Savoia, madre di Francesco I (Bibl. Naz. di Parigi, ms. f. fr. nº 224 (3)) furono ornati di miniature così pregevoli da renderli fra i più bei esemplari di quell'arte raffinata. La traduzione e la trascrizione furono compiute nello scrittoio voluto e diretto dal Cardinale d'Amboise a Rouen poichè gli esemplari recano evidenti testimonianze del gusto particolare che era l'originalità di quel centro artistico e culturale dal quale, come si vedrà, altre opere petrarchesche saranno trascritte ed illustrate (4). Infatti per quanto l'autore di questa nuova traduzione non abbia voluto svelare il suo nome in nessun punto dell'opera, pur tuttavia egli si preoccupò di farci sapere con precisione il luogo e la data dove lavorò, ponendo alla fine del ms. nº 225 i seguenti versi:

En moys de may le jour sixieme
Mille cinq cens et le troisième
Fut achevée et parfaicte
Cette translation et faicte
Dedens Rouen la bonne ville:
A tous lisans soit elle utile!

Se in questi versi l'ignoto traduttore si augurava che la sua fatica non restasse senza utilità, nel prologo che

---

(1) Cfr. Bibl. Naz. di Parigi, ms. f. fr. nº 16996 (già appartenuto a Jacques Ricart de Genouillac); Bibl. di Monaco, ms. fr. nº 394.

(2) La descrizione del ms. in P. Paris, *Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, Parigi, 1836, t. II, p. 230, nº 6877; cfr. M. Hennin, *Les monuments de l'histoire de France; catalogue des productions de la sculture, de la peinture et de la gravure relatives à l'histoire de France et des Français*, Parigi, Delion, 1862, vol. VII, pp. 247-248.

(3) La descrizione del ms. in P. Paris, *op. cit.*, t. II, p. 228. Qui è pure riprodotto il prologo del traduttore.

(4) J. D'Auton, *Croniques*, Parigi, 1893, vol. III, p. 217, nota 3.

egli premetteva al testo del Petrarca, con maggior chiarezza indicava per quale scopo egli si fosse messo all'opera (1). Non si può dire che in questo egli sveli intenzioni differenti da quelle manifestate dal Daudin. Dal nuovo traduttore Petrarca è posto sulla linea di Agostino e di Boezio. Il trattato sarà utile, egli dice, per « proffiter « et plus facillement resister aux pechez, maulx et in- « conveniens que causes en nous les passions auxquelles « nous est besoing obvier et resister si nous ne voullon « vivre en repos en ce monde et parvenir au repos per- « petuel qui est la glorie du paradis » (2). Come si vede, l'opera del Petrarca è integrata in una rigida concezione cristiana; ad essa è riconosciuta puramente una funzione morale senza concedere alcuna svelata preoccupazione erudita. In verità, proprio dal prologo la destinazione regale appare evidente. Gli ammaestramenti che il poeta italiano aveva offerto ad Azzo da Correggio suonavano perfettamente adatti per l'educazione morale anche dei re di Francia. Il nostro traduttore si preoccupa che la fortuna tanto favorevole quanto avversa non abbia troppa presa sull'animo del regale personaggio al quale si indirizza. A questo egli offre appunto il manuale petrarchesco perchè in esso vi è la chiara sollecitudine di offrire per gli innumerevoli casi in cui la fortuna si presenta favorevole od avversa, i più illustri esempi della storia antica. Ed è così che ancora una volta, sulla via del più puro umanesimo riscoperto con l'aiuto del Petrarca, si cerca di realizzare nella educazione di un re l'unione di una esigenza morale cristiana con i più nobili insegnamenti della civiltà classica.

Quando una ventina di anni dopo e precisamente nel 1524, l'editore Galliot du Pré, riprendendo la vecchia traduzione del Daudin, la metterà a stampa (3), svelerà

(1) Ristampato dal Delisle (*Anciennes traductions franç.*, pp. 29-31) che lo ha tratto dal ms. n° 224 e collazionato con i mss. n° 225 e n° 16996 della Bibl. Naz. di Parigi.

(2) L. DELISLE, *Anciennes traductions franç.*, p. 29.

(3) *Messire François Petracque des remedes de l'une et l'autre fortune prospere et adverse nouvellement imprimé à Paris. Il se vend en*

non diverse preoccupazioni morali da quelle che sono venuto fin qui notando. A questo proposito l'edizione francese del *De remediis* è significativa non soltanto della continuazione d'una ben caratteristica mentalità. Infatti per essere stata compiuta sulla ormai superata traduzione del Daudin e per avere accolto questa attraverso alla meno sicura, anche se più diffusa, tradizione manoscritta, questa prima edizione a stampa testimonia, a mio giudizio, un fatto curioso e cioè che le due precedenti trascrizioni già compiute nel sec. XVI dovevano essere rimaste ignote al pubblico colto e riservate quasi soltanto al chiuso e ristretto ambiente della corte. Se fosse stato diversamente il primo editore avrebbe avuto bisogno di ricorrere ad una più antica e certo meno chiara traduzione? Questa testimonianza quindi pare a me importante per stabilire un primo punto sicuro circa la conoscenza che la cultura francese di quei decenni poteva avere del *De remediis*. Se da un lato il trattato, con una trascrizione ed una nuova traduzione, arricchiva nella libreria reale quel particolare gruppo di opere riservate alla formazione morale dei più nobili personaggi della corte; da un altro lato, con la continuazione della non ancora scomparsa tradizione manoscritta del sec. XV, esso tentava di giungere ad un più ampio cerchio di lettori. Tuttavia, soltanto con l'edizione a stampa gli umanisti poterono accedere con facilità all'opera petrarchesca e quindi si deve riconoscere come un merito dell'editore se l'insegnamento morale del poeta italiano su di un argomento così attuale come era quello dell'umana fortuna, potè entrare a far parte del patrimonio culturale francese in un modo nuovamente efficace. La semplice notizia fornitaci nel prologo

---

la grant salle du Palais au premier pillier en la boutique de Galliot du Pré libraire juré de l'Université, cum privilegio; Parigi, 1523 (il privilegio è del 23 marzo 1524). Leggo nella copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rès, R, 543. Di una ristampa di questa ediz., per cura di Denis Janot, a Parigi nel 1534, dà notizia il PANZER, *Annales typographici*, t. VIII, p. 180, n° 2390. Nessuna copia di questa edizione mi è stata accessibile.

scritto da Galliot du Pré secondo il quale la traduzione supposta di Nicolas Oresme che egli credeva dimenticata, sarebbe stata da lui scoperta e messa a stampa (1) proprio per l'attualità del suo contenuto, prova precisamente quale fonte di nuovo pensiero il lettore francese sapesse scoprire nel trattato del Petrarca.

Non c'è dubbio infatti che nell'ambiente umanistico l'insegnamento del poeta italiano trovò ancora una volta la sua più viva risonanza. E stupisce di dover osservare come questa risonanza traesse la sua origine, come già alla fine del Trecento, dallo stesso problema ed attraverso alla stessa opera (2).

Come è noto il problema circa la consistenza storica e filosofica della fortuna era stato per tutti i secoli medievali uno dei grandi argomenti attorno al quale si erano polarizzate con maggior interesse le menti più curiose e più pensose (3). Ne è una prova sovente ricordata la diffusione senza possibili confronti del *De consolatione philosophiae*

---

(1) L. Delisle, *Anciennes traductions franç.*, p. 36: « Doncques « ainsi pour toujour vous faire florir en la branche de vertu, de cestuy « livre vous fais present lequel a austrefois esté traduit de latin en « françois par Nicole Oresme, chanoine de la Saincte Chapelle de « Paris, à la requeste du feu roy Charles le quint et depuis peu de « temps recouvert, faict corriger et imprimer par moy, Galliot du « Pré ».

(2) Il lettore troverà più ampiamente studiate le risonanze di questa opera nella cultura francese dell'ultimo Trecento e del primo Quattrocento in un mio studio dal titolo: *Per una nuova valutazione storica dei rapporti tra l'umanesimo italiano e quello francese*, di prossima pubblicazione nella *Revue des études italiennes*, nuova serie.

(3) Cfr. H. R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1927; J. Frappier, *Étude sur la mort du roi Artu*, Parigi, 1936, pp. 258-262; I. Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*, Parigi, Colin, 1936, pp. 281-311; A. Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance* in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, 1 Teil, pp. 71-144; Berlino, 1924; S. L. Galpin, *Fortune's Wheel in the Roman de la Rose* in *Mod. Lang. Assoc.*, Publ., XXIV, pp. 332-342, Baltimora, 1909; R. Ortiz, *Fortuna labilis*, Bucarest, 1927.

di Boezio, che in fondo, in modo particolare nel suo secondo libro, altro non è se non una discussione intorno alla fortuna e alla efficacia del suo potere sugli uomini. Ma vorrei ricordare che, nei secoli più vicini al Rinascimento, con l'opera di Boezio, ebbe non minore diffusione il commento che si credette composto da S. Tommaso per questa stessa opera la quale veniva così interpretata ed assimilata con un ben preciso concetto della provvidenza e del libero arbitrio per impedire ogni possibile sviamento verso una interpretazione fatalistica delle vicende umane (1). Più propriamente nel campo letterario l'argomento aveva suscitato non poche riflessioni e molte fantastiche creazioni di cui citerò, per l'importanza che essa ha con il nostro soggetto, l'opera di Martin Le Franc, *L'estrif de Fortune et de Vertu* (1447). In questa opera, più che in ogni altra dello stesso argomento, si svela chiara la fonte classica da cui deriva e cioè il *De remediis fortuitorum*, opera apocrifa di Seneca. Ma per altro essa pare denunziare, soprattutto per la forma e per il contenuto della sua parte finale, una influenza non meno evidente del *De remediis* del Petrarca (2). Per quanto sia sempre arrischiato precisare simili dipendenze, quando non siano chiaramente dichiarate, principalmente per idee correnti e per nulla peregrine, tuttavia ai nostri fini è interessante notare che con il prolungarsi della vitalità del problema della fortuna

---

(1) Non trovo indicato dal Patch questo commento (*op. cit.*, pp. 16-17) che pure ebbe in Francia, durante il periodo che ci interessa, numerose edizioni. Segnalo la prima edizione fatta da Josse Bade: *Commentum duplex Sancti Thomae et Ascensii in Boetium de consolatione philosophiae cum utriusque tabula*, Lione, Jean de Vingle, 1499, in-fol. (copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés, R, 385). Si tratta del trattato apocrifo *De Fato* il cui ms. è alla Bibl. Sainte-Geneviève di Parigi, n° 238 (sec. XIV). Cfr. S. Tommaso, *Opuscula omnia*, ediz. Mandonnet, Parigi, 1927, pp. 399-415; P. Mandonnet, *Des écrits authentiques de Saint Thomas*, Friburgo, 1910, p. 130.

(2) Cfr. A. Piaget, *Martin Le Franc prévôt de Lausanne*, Losanna, 1888, p. 184 sgg. Fa notare che M. Le Franc non comprese la parte più profonda della filosofia petrarchesca M. Françon, *Petrarch, disciple of Heraclitus* in *Speculum*, XI, 2 (1936), p. 271.

all'inizio del Cinquecento, prosegue precisamente la fioritura di opere che a questo problema offrivano, per tradizione secolare, una soluzione. E in primo luogo proprio l'opera di Martin Le Franc, nella sua forma tutta medievale, presentava ai lettori pensosi del problema, insieme riunite le soluzioni di Seneca e del Petrarca nelle nuove edizioni che Michel Le Noir preparò nel 1506 e nel 1519 (1). Ma insieme con il Le Franc ed a più forte ragione, fu largamente diffusa l'opera di Boezio di cui segnalo l'edizione del 1503 a Rouen perchè essa stranamente coincide per il luogo e la data con la traduzione già indicata del *De remediis* (2). Ma nel breve trascorrere del primo quarto del secolo si incontrano almeno una diecina di edizioni del *De consolatione philosophiae* uscite dalle stamperie di Rouen, di Lione, di Rennes e di Caen (3) a testimonianza dell'interesse vivo per un'opera e per i suoi problemi. Uguale fortuna ebbe il *De remediis fortuitorum* di Seneca di cui si conosce una primissima edizione parigina pubblicata verso il 1470 (4) mentre altre, non facilmente databili, dovettero seguire nei primi anni del Cinquecento (5). In modo speciale mette conto indicare l'edizione di parecchi trattati di Seneca pubblicata dal Vérard verso il

(1) M. Le Franc, *L'Estrif de fortune et de vertu desquelz est souverainement démonstré le povre et foible estat de fortune contre l'oppinion commune*, Parigi, Michel Le Noir, 1506, in-4°. L'edizione del 1519 nella copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., Y^2, 749.

(2) Boezio, *De consolatione philosophiae, duplici. cum commentario videlicet Sancti Thomae et Jodoci Badii Ascensii, cum utriusque tabula. Recentissime impressus Rothomagi in officina Laurentii Hostingue et Jameti Loys pro Petro Regnault, bibliopola Universitatis Cadomi*, Rouen, 1503. Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., p. R. 355.

(3) Cfr. *Catalogue général des livres imprimés de la Bibl. Nat. de Paris*, tomo XIV, 1903, ad vocem: *Boèce*, nn. 67, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77.

(4) *Hunc librum composuit Seneca, nobilissmus* (sic) *orator, ad Gallionum* (sic) *amicum suum contra omnes impetus et machinamenta fortune*; Parigi. P. Caesaris e J. Stoll, verso il 1470, in-4° (due copie alla Bibl. Naz. di Parigi, Rés., p. Z, 170; Rés., R. 1538).

(5) Cfr. *Catalogue général des livres imprimés de la Bibl. Nat. de Paris*, tome CLXX, 1947, ad vocem: *Sénèque*, nn. 357, 358.

1500-1503 perchè in essa è ristampata la traduzione francese compiuta da Jacques Bouchant per Carlo V del *De remediis fortuitorum* (1). Si aggiunga che in quello stesso giro di anni G. Budé stampava la traduzione latina di due trattati di Plutarco sull'argomento (2) e che i poeti in numerosi *rondeaux* riprendevano le più note metafore, inventavano nuovi simboli, aggiungevano allegorie ad allegorie per lamentare il potere cieco della fortuna (3) e si avrà un quadro sufficientemente ricco di elementi per comprendere a quale vivo ed interessante ambiente culturale, in modo principale con l'edizione di Galliot du Pré, fosse offerto il *De remediis*. Per altro vi sono alcuni indizi storicamente controllabili che ci avvisano come, proprio in quegli anni, il problema tanto discusso della umana fortuna venisse orientandosi su nuove vie. Ho già detto che dal prologo della traduzione del 1503 chiaramente appare come l'insegnamento morale del *De remediis* venga posto in modo netto sulla linea segnata per questo argomento da Agostino e da Boezio. Ora a chi legge con attenzione il prologo di Galliot du Pré apparirà senza equivoci che in questo caso viene indicato come autore direttamente precedente il Petrarca proprio Seneca che è citato due volte per richiamare uno dei grandi temi già

---

(1) *Les Euvres de Sénèque, translatez de latin en françoys par maistre Laurens de Premierfait. Imprimées à Paris pour Antoine Vérard, marchand et libraire, demourant à Paris en la rue Sainct Jacques, près petit pont.* Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., R. 593.

(2) *Plutarchi Chaeronei: ex interpretatione Guilelmi Budei tria hec opuscula. De tranquillitate et securitate animi lib. I cui accessit eodem interprete laudatissima Basilii Magni epistola de vita per solitudinem transigenda. De fortuna Romanorum ex Plutarcho lib. I, De Fortuna vel virtute Alexandri lib. II*, Parigi, Josse Bade, in-4°, 1505. La lettera-prefazione della traduzione dei due opuscoli di Plutarco è del 1503 (G. Budé, *Lucubrationes variae*, Basilea, 1557, fol. 484 sgg.); si deve quindi supporre che prima della edizione qui segnalata vi sia stata una edizione a noi sconosciuta (cfr. L. Delaruelle, *Guillaume Budé*, Parigi, 1907, p. xix).

(3) Cfr. M. Françon, *Poèmes de transitions*, Cambridge-Parigi, 1938, vol. I, p. 49 sgg.

cari all'umanesimo medievale e cioè la necessità di vincere se stessi. L'editore parigino si preoccupa di far notare che l'insegnamento del Petrarca secondo il quale alla fortuna ogni uomo deve rispondere con la virtù mentre deve resistere alle quotidiane avversità con la moderazione e la temperanza, si concretizza in quell'obbligo morale di dominare i propri impulsi sul quale i filosofi pagani e quelli cristiani si erano trovati sempre d'accordo (1). Ma ricorrendo precisamente a Seneca, egli dimostrava chiaramente la preferenza per una nuova soluzione del problema certamente più ricca di ideali classici. Secondo questa l'uomo veniva valorizzato in tutte le sue umane capacità quale un vigoroso lottatore che, fra tante peripezie, sapeva imporre la propria volontà e vincere ogni ostacolo. Onde se dall'anonimo traduttore del 1503 il Petrarca, quale maestro di vita morale, veniva ancora osservato con una preoccupazione che chiamerò tradizionale e che certo non era priva di qualche accondiscendenza verso uno scetticismo fatalistico; vent'anni dopo, sulla via indicata da Seneca con le sue proprie opere e con quella di M. Le Franc, gli ammaestramenti del poeta italiano venivano usati per una valorizzazione delle capacità umane che, se non era priva di una sua propria tradizione medievale, pur tuttavia più chiaramente si riportava alle fonti classiche.

I riflessi di questa soluzione del problema della fortuna che sviluppava in modo nuovo alcuni tipici elementi antichi, appaiono evidenti nel *De contemptu rerum fortuitarum*

---

(1) L. Delisle, *Anciennes traductions franç.*, p. 35: « Cela est « prouvé par l'opinion des vrays catholiques, en laissant la sentence « des anciens philosophes. Car les docteurs fidelles disent et opinent « et est vray aussi, que la plus grande gloire qui puisse estre à l'homme « conferée est la victoire de soy mesme qu'est faicte quant on soubmet « ses propres passions au commandement et empire de raison, selon « le dit de Senecque, disant qu'il n'est plus grande victoire que « chastier ses propres vices. Dit aussi en ung autre passage le dict « aucteur, au livre de clemence, que la souveraine puissance est « soy regir et vaincre ».

scritto da G. Budé verso il 1520 (1). Per una buona ventura è possibile ricostruire una parte che forse è anche la più significativa, della documentazione a cui attinse l'umanista per la composizione del suo lavoro. Ho già indicato la traduzione dei due trattati di Plutarco (2), ma ora bisogna aggiungere che nella ricostruzione della collezione dei manoscritti raccolti con particolare cura dal padre del nostro umanista e poi diventati proprietà di questo ultimo (3), si trovano alcune trascrizioni delle opere più significative sul nostro argomento. Ed in primo luogo proprio le opere di Seneca (4) fra cui l'apocrifo *De remediis fortuitorum* (5), il quale, come ho detto, è uno dei testi che servirono alla nuova concezione della fortuna. Ma con

---

(1) G. Budé, *De contemptu rerum fortuitarum libri tres ad Draconem Budaeum fratrem, praefectum scriniis regis sanctioribus*, Parigi, 1520. Seguo la seguente edizione commentata: *Guilelmi Budaei de contemptu rerum fortuitarum libri tres cum brevi et erudita expositione*, Parigi, Josse Bade, 1528.

(2) I due trattati si trovavano in parecchi dei mss. copiati a Parigi da Giorgio Ermonimo da Sparta. In uno di questi, ora alla Bibl. dell'Università di Leida (Vossianus gr. in-4°, n° 2: *Plutarchi opuscula*), oltre alle due opere tradotte, Budé potè leggere i seguenti trattati che riguardano il nostro argomento: vol. II, fol. 284 v°: *De fortuna*; vol. I, fol. 202, r°: *Convivium philosophorum*; vol. II, fol. 447 v°: *De ira cohibenda*. Cfr. H. Omont, *Georges Hermonyme de Sparte, maître de Grec à Paris et copiste de manuscrits* in *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, tomo XII (1883), pp. 65-98.

(3) Cfr. H. Omont, *Notice sur les collections de manuscrits de Jean et Guillaume Budé* in *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, Parigi, Champion, 1885, pp. 100-113.

(4) Cfr. Bibl. Naz. di Parigi, ms. lat. n° 13475: *Declamationes Senecae reductae ad moralitatem; De vita et moribus philosophorum*; ms. lat. n° 16590: *Senecae liber de quattuor virtutibus et de formula vitae honestae.*

(5) Cfr. Bibl. Naz. di Parigi, ms. lat. n° 6766: *De remediis fortuitorum.* L'opera si trova unita a due trattati attribuiti a Gerson: *L'examen de conscience* e *Comment confession se doibt faire.* L'unione di queste opere è ben suggestiva quando si ricordi quale influenza entrambi gli autori abbiano avuto sulla concezione umanistica di G. Budé.

Seneca la collezione possedeva una buona copia dell'opera di Boezio con a fronte la traduzione francese di Jean de Meung (1) ed inoltre le *Meditationes de contemptu huius mundi* di S. Bernardo (2) insieme al *Policraticus* (3) di Jean de Salisbury con il *De regimine principum* di Egidio da Roma (4). E tralascio le opere teologiche o storiche che potevano offrire soltanto indirettamente argomenti al nostro problema (5). Come si vede, non abbiamo alcun indizio che nella collezione vi fosse l'opera del Petrarca che ci interessa. Ma la mancanza, almeno per quanto riguarda G. Budé, è pienamente giustificata. Non si deve infatti dimenticare che l'umanista nel 1522 sarà nominato da Francesco I *maître de librairie* (6) onde sovraintendere a quella preziosa raccolta di libri che il re, su consiglio di Giovanni Lascaris, aveva fatto ricercare dai suoi più fedeli studiosi in tutta Europa e radunato a Fontainebleau proprio in quegli anni. Questa libreria, come è noto (7), raccoglieva principalmente manoscritti di lingua greca e quindi si può presumere che Budé ne sarà poi nominato conservatore per la sua rara competenza in quella lingua. Ora proprio quella fama di bibliofilo che doveva fargli attribuire una simile carica, doveva pure agevolare al nostro umanista la conoscenza e l'accesso a quella non meno preziosa raccolta di libri e di manoscritti che gli

---

(1) Cfr. Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n° 1098.

(2) Cfr. Bibl. dell'Arsenale di Parigi, ms. lat. n° 252.

(3) Cfr. Bibl. Naz. di Parigi, ms. lat. n° 12966.

(4) Cfr. Bibl Naz. di Parigi, mss. lat. n° 6697 e n° 13964.

(5) Secondo H. Omont dei quaranta mss. a noi giunti della collezione dei Budé, quindici erano di teologia e contenevano le principali opere dei Padri; otto erano di storia. Fra questi meritano ricordo quelli che riportano le opere di Cassiodoro, Jean de Montreuil, Nicolas de Clamanges, Alain Chartier, E. Silvio Piccolomini.

(6) Cfr. L. Delaruelle, *Répertoire analytique et chronologique de la correspondance de Guillaume Budé*, Parigi, 1907, p. 195. Id., *Guillaume Budé*, p. 200. Cfr. Brantôme, *Oeuvres*, ediz. Lalanne, tome III, p. 94.

(7) L. Delisle, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, Parigi, 1868, tome I, p. 131 sgg.

ultimi re francesi avevano ordinato a Blois (1) e che, soprattutto dopo le recenti conquiste italiane, si era venuta oltremodo arricchendo di opere classiche ed italiane. Pur ignorando se nella biblioteca a cui sovraintenderà Budé vi fossero opere del Petrarca poichè i cataloghi compilati al tempo di Francesco I non ci sono giunti (2); per la biblioteca di Blois sappiamo invece che esse erano numerose. È risaputo che alcune di queste erano rappresentate dagli esemplari già appartenuti alla libreria viscontea di Pavia e portati in Francia per Luigi XII verso il 1500. Il *De remediis*, secondo quanto ci assicura il catalogo del 1518, si trovava a Blois nel testo latino almeno in tre copie (3) mentre almeno altre due copie recavano il testo francese (4). È probabile quindi, anche

---

(1) G. Budé aveva rapporti di stretta amicizia con Guillaume Petit che fu il compilatore del catalogo della libreria di Blois del 1518. In una lettera ad Erasmo del 5 febbraio 1517 (*Lucubrationes variae*, ed. cit., pp. 375-378) Budé dice con quale ardore questo erudito attendesse alla raccolta di libri. Per altro questa libreria fu largamente aperta agli studiosi del tempo, come attesta la lista dei prestiti compilata da Jean de La Barre (Bibl. Naz. di Parigi, ms. f. fr. nº 5660, fol. 126 vº e fol. 127 vº).

(2) Un inventario fu composto soltanto al tempo di Luigi XIII. Cfr. P. Paris, *Les manuscrits français*, tome III, p. 1 sgg.; L. Delisle, *Le cabinet des manuscrits*, p. 183 e p. 198. Trascuro naturalmente il catalogo sommario dei manoscritti greci fatto dal Vergezio nel 1544.

(3) Cfr. H. Omont, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque Nationale*, tome I: *La librairie royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVI^e siècle*, Parigi, 1908, p. 102, nº 774; p. 145, nn. 1461-1462.

(4) Cfr. H. Omont, *op. cit.*, p. 30, nº 203; p. 51, nº 341. Questa ultima copia (*Les remedes de fortune de Petrarche, translatées en françoys, bien escriptes et historiées en grandes histoires*) si trovava con non molte altre « dedans ung coffre carré de boys de sapin » e faceva parte del ristretto numero di libri che il re Francesco I recava con sè nei viaggi. Poichè G. Budé ricevette parecchie cariche alla corte e quando fu nominato *maître des requêtes* dovette per il suo ufficio sovente accompagnare il re durante i frequenti spostamenti per la Francia, si può presumere che fosse a conoscenza delle opere che Francesco I si faceva leggere ordinariamente. Per altro ad una di

se non è certo, che G. Budé abbia avuto diretta conoscenza del trattato petrarchesco che per il numero degli esemplari, tra i quali alcuni insigni per le miniature, non poteva essere ignoto ad un bibliofilo par suo e che inoltre trattava un argomento su cui egli stesso si riprometteva di scrivere. Comunque, supponendo che Budé abbia trascurato l'opera italiana, si dovrebbe ammettere che egli abbia voluto dimenticare uno dei precedenti storici del suo lavoro e questo mentre invece teneva sotto mano tutti gli altri.

Il *De contemptu rerum fortuitorum* tratta del problema della fortuna in tre libri di importanza nettamente ineguale. Si può dire, senza tema di esagerare, che gli argomenti principali sono quasi tutti esposti nel primo libro mentre negli altri due l'autore non fa che riprenderli e svilupparli. Il trattato non è concepito secondo un piano ben preciso; prendendo occasione da una lettera del fratello, Budé scrive una risposta che è tenuta sul tono della conversazione e quindi abbandonata sovente all'ispirazione momentanea (1). Per questo le fonti appaiono meno

---

queste copie accennava con ogni probabilità il cardinale d'Aragona quando, a proposito di un suo viaggio a Blois, ricorda di aver visto « una libreria non piccola, bene ordinata » in cui, unitamente ai *Trionfi*, gli fu mostrato « el Remedio contra adversam fortunam del medesimo messer Francesco ». Cfr. G. D'Adda, *Indagini storiche, artistiche e bibliografiche sulla libreria Viscontea-Sforzesca del castello di Pavia compilate ed illustrate con documenti inediti per cura di un bibliofilo*, Milano, 1875, vol. II, p. 130. Fra le altre opere latine erano rappresentate a Blois nel 1518 il *Bucolicum carmen* (Omont, *op. cit.*, p. 98, n° 715), le *Familiares* (*ibidem*, p. 102, n° 773); i *Rerum memorandarum libri* (*ibidem*, p. 102, n° 775); il *De viris illustribus* (*ibid.*, p. 102, n° 776; p. 106, n° 834) e il *De gestis Caesaris* (*ibidem*, p. 106, n° 833). Segnalo inoltre il *De consolatione philosophiae* al n° 29 (*ibid.*, p. 5) ed al n° 377 (*ibid.*, p. 56): questa copia ancora tra i libri che Francesco I recava ordinariamente con sè. Al n° 216 (*ibid.*, p. 34) la traduzione del *De remediis fortuitorum* fatta da J. Bouchant per Carlo V ed ai nn. 337, 636, 638, 639, 640, 641 tutte le opere di Seneca (p. 92); altre copie ai nn. 1166-1175 (pp. 128-129).

(1) Di questa mancanza di costruzione è ben cosciente l'autore che si scusa (*op. cit.*, fol. LXXXIV, v°): « ... aut si quis etiam alius

facilmente individuabili, confuse come esse sono nel procedere di una argomentazione non lineare in cui, con non minore ampiezza, si frappongono i ricordi personali e le non meno personali considerazioni sulle vicende intime della vita del nostro umanista. Pur tuttavia, senza entrare in particolari che qui sarebbero fuori luogo, alcune idee fondamentali sono facilmente identificabili nelle loro fonti. Così l'opposizione tra *virtus* e *fortuna* si richiama ad alcune pagine di Plutarco nei trattati tradotti da Budé; il concetto di provvidenza trae alcuni spunti dal *De Providentia* di Seneca; l'ineluttabilità della morte, la relatività di ogni sventura, la generalità dei mali dal *De Remediis fortuitorum*. Ma, oltre tutto questo, vi sono due idee la cui fonte si offre spontaneamente nell'opera del Petrarca in quanto qui, soltanto e meglio che altrove, avevano trovato il loro ampio sviluppo. È noto infatti che il poeta italiano aveva egli stesso distinto l'originalità del suo trattato da quello di Seneca nel fatto che egli si proponeva di dimostrare non solo i danni che recava l'avversa fortuna ma anche la prospera (1). Anzi proprio in questa parte il Petrarca faceva consistere il suo personale contributo nella tanto dibattuta questione. Ora come questo concetto ritorni in Budé appare evidente in un breve passaggio in cui, sempre rivolto al fratello, osserva: « Equidem non arbitror auctorem te mihi et suasorem « futurum ut qui probe noris indulgentem homini fortu- « nam atque obsecundantem, saepius maleficam fuisse

---

« haec legerit quod tibi quasi sylvam meditationum mearum cogita- « tionumque congessi tribus libris distinctam ita ut in ambulationibus « nostris marlianis concenturiandas se dederunt ».

(1) F. Petrarca, *De remediis*, ed. cit., prologo al I libro: « Scio « quidem alias varie de virtutibus disputatum neque semper diffi- « cilioribus principatum dari neque fortuito ultimum inter virtutes « locum obtinuisse modestiam, sive eam temperantiam dici mavis: « quantum tamen, ad id de quo agitur, attinet, difficilius prosperae « fortunae regimen existimo quam adversae aliquantoque fateor « apud me formidolosior et quod constat insidiosior est fortuna « blanda quam minax ».

« damnosamque quam adversam et infestam » (1). Il concetto non trova qui più ampio sviluppo ma certo così formulato è in sintesi il pensiero del Petrarca. Altrettanto si dica per gli argomenti che Budé dedica a dimostrare l'inutilità dell'astrologia (2). A questo proposito la sua posizione è netta non meno di quella del Petrarca. Nel secondo libro del trattato egli ne discorre con precisione sintetizzando così il suo pensiero: « Hic si rogare « pergas quid de Genethliacis auctoribus et Apotelesma- « ticis sentiam, negabo quemque esse opinione mea qui « humano suoque ingenio harum rerum significationes de- « prehendere exacte possit, posterisque inde theoremata « tradere scientifica » (3). Le argomentazioni che su questo tema il Petrarca espone per tutto un capitolo (4), arricchendole secondo il suo sistema di esempi classici, non suonano differentemente e dimostrano come anche in questo caso i due autori fossero sulla stessa linea di pensiero. Tuttavia dove mi pare ancora più evidente, anche se meno precisabile, l'identità di vedute tra il Petrarca e Budé, non è tanto su questi argomenti di dettaglio quanto in tutta la concezione generale del problema stesso. Nel loro comune sforzo di far dipendere il destino umano dalla provvidenza, nel voler moralizzare ogni bene ed ogni male delle umane vicende mi pare di vedere il più profondo loro punto di contatto. Ancora una volta, anche a Budé, il Petrarca si offre quale moralista cristiano per aiutarlo a costruire quel suo caratteristico ideale umano

---

(1) G. Budé, *De contemptu rerum fortuitarum*, fol. XIII, v°.

(2) In questo Budé non faceva che seguire l'idea sostenuta, contro l'opinione comune, da molti umanisti parigini del tempo. Si ricordi Rabelais (*Pantagruel*, cap. VIII, ediz. Lefranc, I, p. 106). Diversamente da quanto credeva il Bourciez (*Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, Parigi, 1886, p. 44) appare evidente che questa affermazione non era affatto una voce isolata. Cfr. L. Thorndike, *A history of magic and sperimental science*, vol. V: *The sixteenth century*, New York, 1941, p. 275 sgg. Ma è da notare il fatto che Budé tratta dell'argomento, come il Petrarca, a proposito della fortuna.

(3) G. Budé, *De contemptu rerum fortuitarum*, f. XXXVIII, r°.

(4) F. Petrarca, *De remediis*, ed. cit., lib. I, cap. CXII.

in cui si sintetizza una concezione presentata qui tutta nuova nelle immagini e negli ideali. Infatti descrivendo il perdurare sulla terra di ogni avversità e di tutti i pericoli, Budé, spinto certo da alcune evidenti letture (1), immagina ogni uomo come un atleta (*quasi athletam in arena*) duramente impegnato in una lotta mortale a cui è invitato e spronato ad ogni istante della vita. Questo atleta è solo nella sua più che umana solitudine; ma proprio questa condizione rende sublime la sua lotta e di tanto più nobile. Budé vede l'uomo alle prese con il suo destino: non come un debole o come un vinto ma simile ad un lottatore che sa raggiungere la propria vittoria. Ed è così che in una pagina anche letterariamente ispirata (2), l'umanista trova, forse meglio che altrove, la più bella espressione del suo pensiero, dandoci un significativo esempio dell'originale vigoria dell'umanesimo francese. Per altro nel fatto che ad una concezione così drammaticamente esposta, abbia contribuito in misura non piccola il trattato petrarchesco, si deve vedere ancora una volta la prova della vitalità di un'opera e della sua non esaurita attualità per i letterati della Francia del sec. XVI.

---

(1) Cfr. S. Paolo, *Ad Corinthios*, IX, 25: « Omnis autem qui in agone contendit... »; Seneca, *De Providentia*, III, 4 (ediz. Hermes, Lipsia, 1905, p. 7): « Ignominiam iudicat gladiator cum inferiore « componi et scit eum sine gloria vinci qui sine periculo vincitur. « Idem facit fortuna: fortissimos sibi pares quaerit, quosdam fastidio « transit. Contumacissimum quemque et rectissimum aggreditur, « adversus quem vitam suam intendat ».

(2) Ecco il testo (*De contemptu*, ed. cit., fol. X, v°): « Quod si porro « conditionem hominis spectemus ex quo natura nostra cum divina « consociari coepit, cum scilicet caligine ignorantiae discussa veritas « ipsa sese protulit viamque nobis sapientiae tradidit et praeivit: « inveniemus (ut opinor) hominem mortalem eundem et immortalem « natum, ita in mundo statutum esse a Deo et editum, quasi athle- « tam in arena, ea lege et conditione nascendi in medium prodeuntem « ut prout sors exierit aut occasio tulerit aut temporis, ordinis aliave « quaevis ratio qualitasque postularit itemque ut aequitas agonethe- « tarum iudicumque aut rursus iniquitas imprudentiave fuerit, in hoc « aut illud ipse certamen aut plura, in durum aut facilem oblucta- « torem incursurus sit... ».

Allo stato attuale delle ricerche è difficile dire in quale esatta misura questa vitalità si sia precisata nella cultura dell'epoca. Ma quando si legge anche soltanto la semplice notizia che Trasebot, per il concorso del Collège de la Gaie-Science di Tolosa compose nel 1539 un chant royal dal titolo: *La vie des humains est perpétuelle guerre en ce monde* (1), non si può non pensare allo sviluppo letterario che nel prologo del secondo libro del *De Remediis* il Petrarca aveva scritto a proposito di una simile affermazione derivata da Eraclito (2). Per altro, a continuare una influenza e ad assicurarne il sempre vivo interesse, contribuirono pure le edizioni latine del trattato. Se già nel 1507 Jean Lambert ne aveva preparata una rimasta relativamente rara; nel 1547, con più precisa cura editoriale, Nicolas Boucher ristampò l'opera (3) premettendovi il seguente epigramma:

Videsne lector precio levi libellum
Thesaurum potius tibi parare,
Cresi qui superat Midaeve gazas
Crassi divitias, opes Luculli
Qui te perpetuo beare possit,
Fortunae eximias procacis iras,
Falsas blandicias docens cavere

(1) Cfr. A. Du Mège, *Histoire des institutions religieuses, politiques, judiciaires et littéraires de la ville de Toulouse*. Tolosa, 1846, t. IV, p. 306.

(2) Come questa dipendenza abbia potuto realizzarsi per mezzo degli autori classici e medievali hanno recentemente precisato: M. Françon, *Petrarch, disciple of Heraclitus* in *Speculum*, XI, 2 (aprile, 1936), pp. 265-271; G. Post, *Petrarch and Heraclitus once more* in *Speculum*, XII (1937), pp. 343-349. Il concetto del Petrarca è espresso così in modo sintetico (*De Remediis*, ed. cit., fol. II): « Ap- « pareat omnia secundum litem fieri quae seu magna seu parva magno « miraculo fiant ».

(3) *Francisci Petrarchae poetae oratorisque clarissimi: de remediis utriusque fortunae ad Azonem libri duo, multo quam antea diligentius ab erratis quibus scatebant, repurgati atque emendati; Lutetiae apud Nicolaum Boucher, via ad divum Iacobum sub intersignio floris*, 1547 (copia della Bibl. Naz. di Parigi, R. 46426). Il testo è tratto dall'ediz. di A. Paganini, pubblicata a Venezia nel 1515.

Vitam et vivere sanctitate avita
Aequandam curis, erunt quot et sunt?
Haec remedia fortis utriusque
Petrarchae, eximii illius Poetae
Cui tantum tribuis vel in pudendis
Compara, lege, perlege, aemulare.

Verso la metà del secolo ben differente era l'ambiente culturale a cui si offriva ancora una volta il trattato petrarchesco. La ben precisa concezione circa la fortuna, affermata da questo e dalle rinnovate edizioni dell'opera di G. Budé (1), non trovava più un generale consenso. Maggiormente diffusa appare in quel giro di anni la concezione puramente fatalistica e paganeggiante della fortuna; quella concezione che veniva con severità rimproverata a Dolet per alcune composizioni latine (2) e soprattutto per un *De Fato* dedicato a H. Salel (3); ma che, attraverso ad una parafrasi di due epigrammi di Ausonio (4), appariva anche evidente, per esempio, in Nicolas Bourbon e Jean de Boyssoné (5). In verità quella tendenza popolare ad un tempo e scientifica che credeva alla astrologia, alle superstizioni e faceva in genere largo posto alla fortuna nella vita umana, parve nei decenni a metà del secolo prendere il sopravvento contro la più meditata

(1) Per dimostrare la diffusione rapida di questa opera basterà ricordare l'edizione di Colonia a cura di J. Soter del 1521 e le edizioni parigine del 1526 e 1528.

(2) E. Dolet, *Carmen XXVIII*: *Ad Clementem Marotum de sua et illius fortuna* in *Carminum libri quattuor*, Lione, 1538, p. 32; *Carmen LX: In fortunam* in *op. cit.*, p. 51.

(3) E. Dolet, *Carmen IV*: *Ad Hugonem Salelium De Fato* in *op. cit.*, libro II, p. 66. Cfr. R. Copley Christie, *Étienne Dolet, le martyr de la Renaissance*, Parigi, 1886, p. 376 e p. 466.

(4) Ausonio, II, 8; XI, 22. Cfr. J. Hutton, *The greek Anthology in France and in the latin writers of the Netherlands*, Ithaca, New York, 1946, p. 85.

(5) N. Bourbon, *Nugae*, Lione, Gryphe, 1538, IV, p. 70; J. De Boyssoné, *Les trois centuries des dixains*, ediz. H. Jacoubet, Parigi, 1923; I, V: *De ne se mescongnoistre pour les biens de fortune*, p. 98; I, XI: *Du changement de fortune en ung moment*, p. 100.

concezione degli umanisti. Questi con Budé non credevano possibile che negli astri fosse inscritto il destino di un uomo. Invece una moltitudine sempre più numerosa allora alzò gli occhi al cielo per leggervi il proprio destino. Caterina de' Medici, amante delle scienze occulte, favorì più che mai questa tendenza (1). E fu così che tutta una serie di libri, di un carattere ben diverso da quello che fin qui sono venuto descrivendo, trovarono accoglienza presso i lettori francesi. Con l'arrivo della dama fiorentina si divulgò in Francia il gusto per opere come il *Libro delle sorti* di Lorenzo Spirito (2); il *Trionfo della Fortuna* di Sigismondo Fanti (3) e in modo particolare il *Giardino di pensieri* di Marcolino da Forlì (4), che ebbero una diffusione senza pari alla corte e nel mondo elegante dell'epoca. Contro questi nuovi libri l'influenza delle opere umanistiche, meno numerose e meno accessibili, non potè avere grande importanza (5). Accadde così che una pur meditata e vigorosa concezione della vita parve per un momento cadere in oblio. A questo temporaneo oblio non si sottrasse neppure il *De Remediis* del Petrarca (6).

---

(1) Caterina de' Medici predilesse e fissò alla corte di Francia i due Ruggieri e Gabriele Simeoni, noti astrologhi ed alchimisti fiorentini. Una allusione a queste predilezioni della regina in RONSARD, *Œuvres complètes*, ediz. Laumonier, vol. I, p. 69, vv. 63-72.

(2) Stampata a Vicenza nel 1485, questa opera era stata subito tradotta in francese dieci anni più tardi. Nel sec. XVI ebbe parecchie edizioni fra le quali diffuse quelle del 1559 di Parigi e del 1560 e 1583 di Lione.

(3) S. FANTI, *Trionfo di Fortuna*, Venezia, 1527. Vi sono, soltanto alla Bibl. Naz. di Parigi, ben cinque esemplari di questa opera (Rés., V, 314, 315, 316, 317, 643).

(4) F. MARCOLINO, *Le sorti intitolate: Giardino di pensieri*, Venezia, 1540. Quattro copie alla Bibl. Naz. di Parigi (Rés., Z, 497, 393, 498, 894). Si tratta di copie tutte lussuosamente rilegate che denunciano la classe sociale dei loro primitivi possessori.

(5) Cfr. E. BOURCIEZ, *op. cit.*, pp. 43-50; L. THORNDIKE, *op. cit.*, vol. VI, cap. XLV: *Divination*, pp. 466-514.

(6) Per trovare una nuova traduzione dell'opera bisognerà salire al 1645 cioè alla traduzione di F. de Grenaille de Chatonnières: *Le sage résolu contre fortune* (Parigi, C. Besongne) che avrà nel suo tempo

B) – *La traduzione della novella di Griselda del Boccaccio.*

Un'altra via attraverso alla quale l'influenza del Petrarca si esercitò nella cultura francese del primo Cinquecento è rappresentata dalla diffusione della ben nota traduzione latina compiuta dal nostro poeta della novella di Griselda del Boccaccio (*Decameron*, X, 10). Come è noto, di questo testo petrarchesco che è del 1373, furono compiute in Francia due versioni in prosa, una in verso ed una riduzione teatrale. Studiando partitamente i numerosi manoscritti dei secoli XIV e XV che di questi lavori ci sono giunti, l'Hauvette (1) ha potuto precisare che tutte le versioni francesi ignoravano completamente il testo del Boccaccio, mentre per altro tutte misero ben in evidenza la conclusione morale che il Petrarca aveva aggiunto alla sua traduzione. L'Hauvette precisò pure, analizzando i manoscritti per stabilirne la discendenza, che delle due traduzioni l'una fu compiuta prima del 1395 mentre l'altra può essere datata verso la metà del sec. XV. Proseguendo sulla via di queste ricerche, E. Golenistcheff-Koutouzoff (2) riuscì ad identificare in Philippe de Mézières l'autore della traduzione più antica e precisò che l'anonima traduzione del sec. XV, pur avendo gli stessi scopi morali e didattici della prima, da questa differiva per una maggiore sobrietà e per il suo minimo valore letterario (3). Il principale merito di queste due versioni consiste nell'aver reso il racconto del Boccaccio quanto mai accessibile alla cultura francese del sec. XV nella quale si trovano con facilità rifacimenti del racconto primitivo e non meno frequenti accenni nelle opere in prosa e in poesia.

---

una larga diffussione. Tuttavia nel sec. XVI furono stampate ancora tre edizioni latine del trattato: Parigi, 1557; Lione, 1577; Lione, 1584.

(1) H. Hauvette, *Premières traductions de Boccace en France* in *Bulletin Italien*, 1909, pp. 98-105.

(2) E. Golenistcheff-Koutouzoff, *L'histoire de Griselidis en France au XIV^e^ et au XV^e^ siècle*, Parigi, Droz, 1933.

(3) E. Golenistcheff-Koutouzoff, *op. cit.*, pp. 46 e 83.

Le copie delle due versioni erano così diffuse sulla fine del sec. XV da far pensare ad Olivier de La Marche che il racconto fosse diventato di dominio pubblico e privo quindi di un particolare interesse di curiosità (1). Per altro verso questa epoca incominciano le edizioni a stampa di cui la prima fu quella curata nel 1484 a Bréhan-Loudéac da Robin Foucquet et Jean Cres (2). Tratta dalla traduzione del sec. XV, questa edizione denuncia il suo scopo puramente didattico in un breve prologo (3) che vedremo ripreso, anche se modificato, nelle edizioni seguenti. Fra le quali quella di Troye del 1504 ha il merito di essere la prima del nuovo secolo e di presentarsi come un libero rimaneggiamento di tutte e due le traduzioni indicate (4). Queste prime edizioni, per quanto ci lasciano comprendere i prologhi che ad esse vengono premessi, si rivolgono ad un pubblico di media cultura, con preoccupazioni che non differiscono da quelle già segnalate per il sec. XV. È chiaro che la marchesa di Saluzzo appariva un esempio sublime di fedeltà coniugale e come tale veniva additata all'ammirazione dei lettori. Così si esprime l'anonimo autore del prologo di una edizione di Lione dei primi anni del Cinquecento (5):

Dames, damoiselles et generallement toutes femmes mariees qui veulent faire leur devoir en mariage envers Dieu et leurs marys et

---

(1) Cfr. R. SCHUSTER, *Griselidis in der französischen Literatur*, tesi di Tubinga, 1909, pp. 36-38. L'autore trascura completamente il sec. XVI e passa direttamente da Olivier de La Marche a Perrault (*op. cit.*, p. 39 sgg.).

(2) *La Patience de Grisilidis par François Petrarque*, Bréhant-Loudéac, 1484, in-4°. Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., Ye, 1154 (6).

(3) Pubblicato da E. Golenistcheff-Koutouzoff, *op. cit.*, p. 147.

(4) L'esemplare unico di questa edizione si trova alla Bibl. Naz. di Firenze, fondo Magliabechi, L. 5 n° 4 (*e*). Cfr. H. HAUVETTE, *op. cit.*, pp. 104-105.

(5) *Singulier et proufitable exemple pour toutes femmes mariées qui veullent faire leur devoir en mariage envers Dieu et leurs marys et avoir louenge du monde: l'ystoire de dame Grisilidis, jadis marquise de Saluces.* s. l. n. d. (ma Lione, nei primi anni del 1500). Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., p. Y^2, 221.

avoir louenge et honneur en ce monde doivent prendre exemple a l'hystoire de noble dame en vertus en patience en obedience en vraye humilité et en ferme constance laquelle se nommoit Grisilidis, fille dung poure homme appellé Janicole du pays de Saluces. De la quelle j'ay translaté l'hystoire de latin en francoys selon mon petit entendement la quelle est moult profiteable a ouyr et la compter comme vous pourrez veoir en ce qui sensuyt.

Un'altra edizione lionese, anche dei primi anni del Cinquecento (1), rivela scopi non differenti. Ecco il prologo:

A l'exemple des femmes mariées et de toutes aultres j'ay mis selon mon petit engin et entendement du latin en françoys l'hystoire que cy apres s'ensuyt laquelle est de la constance et patience merveilleuse d'une femme laquelle se nommoit Griselidis, fille d'ung pouvre homme appellé Janicole du pays de Saluces. C'est le tres noble mirouer de vertu de patience d'obedience de brave humilité et de constance auquel se doivent mirer toutes dames mariées voulans et desirans faire leur devoir en mariage envers Dieu et leurs maris pour avoir l'amour de Dieu et de leurs seigneurs et maris et pour avoir la louenge et l'honneur de tout le monde et comme elles le doivent faire et y sont tenues. En prenant exemple a la tres noble dame de Saluce qui eut toutes les vertus dessus dictes avecques brave amour, chasteté et perseverance a son seigneur de laquelle la propre hystoire sensuyt.

Questi prologhi dipendono chiaramente, persino nella loro parte formale, dalle prime edizioni indicate dalle quali derivano anche le traduzioni trasmesse dai manoscritti del sec. XV. Il carattere popolare acquistato dal racconto e la sua diffusione fra le classi meno colte non facevano sentire la necessità di un testo più accurato e più aderente alla redazione italiana del Boccaccio. La stessa presentazione esteriore di queste edizioni, di formato relativamente maneggevole e con numerose stampe in legno, indicano a quale pubblico esse fossero destinate.

Tuttavia non è esatto affermare che il racconto abbia cessato in Francia di interessare durante il sec. XVI, in

(1) *La grande et merveilleuse patience de Grisilidis, fille d'ung pouvre homme appellé Janicolle du pays de Saluces.* Explicit: *Cy finist l'histoire de Grisilidis, imprimée a Lyon par Pierre de Sancte Lucie dict Le Prince.* Lione, s. d.; copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., Y^2, 528.

modo particolare, anche la classe colta (1). Una edizione latina stampata verso il 1534 (2) prova invece quale interesse singolare in quegli anni presentasse per gli umanisti francesi la traduzione del Petrarca. Infatti in questa edizione, per spiegare l'interesse storico del testo latino, sono stampate una lettera di Claude Péronne a Pierre Danés, una prefazione sempre del Péronne ed infine un prologo di Jean Moussère (3), che con argomenti differenti ma tutti simili, chiaramente provano come il racconto di Griselda fosse stato accolto quale una testimonianza importante

---

(1) Cfr. E. Golenistcheff-Koutouzoff, *op. cit.*, p. 149.

(2) *Historia de vera patientia quam ab Joanne Boccatio vernacula Thuscorum lingua conscriptam latinitate donavit Franciscus Petrarcha ut iam legi cum voluptate et fructu ab omnibus possit. Venalis apud Petrum Gandoul e regione divi Hylarii, ad signum sancti Cyriaci*, Parigi, s. d.; copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés, m. Yc, 609 (5).

(3) Dei tre umanisti citati Pierre Danés (1497-1577) è ben noto per essere stato uno dei più grandi eruditi francesi del suo tempo. Primo professore di greco al Collège Royal nel 1530, seguì nel 1534 George de Selve a Venezia e quindi passò a Roma dove ebbe dimestichezza con il card. Maffei e con Pietro Corsi (cfr. P. De Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Parigi, 1887, p. 137 e p. 354). Nel 1545 fu mandato ambasciatore al concilio di Trento e nel 1557 nominato vescovo di Lavour. Quando morì non lasciò alcuna opera che potesse attestare della sua erudizione. Cfr. P. H. Danés, *Abregé de la vie du célèbre Pierre Danés*, Parigi, 1731; L. Delaruelle, *Deux lettres inédites de Pierre Danés* in *Mélanges d'Archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome*, t. XIX, Roma, 1899, pp. 167-182. Circa Claude Péronne e Jean Maussère, per quante ricerche siano state fatte, non mi fu possibile trovare alcuna esauriente informazione su di essi. Del primo segnalo tuttavia la seguente opera: *Compendium philosophiae naturalis de elementis et omnium rerum naturalium principiis a magistro Claudio Peronneo, viennensi, primum Parisiis aeditum.* Explicit: *Exactum apud Lutetiam in nostro literarum emporio italorum, anno a virgineo partu 1520, pridie Kalendas novembris sumptibus honesti viri Damiani Hickman commorantis sub intersignio quattuor elementorum in vico Jacobeo.* Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés, p. R. 352. Una lettera a P. Bunel di Claude Péronne è indicata da Aug. Renaudet, *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie*, p. 616. Anche se le mie ricerche sono state fino ad oggi negative, non posso non ringraziare il Prof. Charles Perrat della École des Chartes per il prezioso aiuto offertomi.

per quella *querelle des femmes* che, nella prima metà del secolo, aveva attratto con nuovi interessi i più attenti rappresentanti della cultura francese. Poichè fra i testi che illustrano un pur così importante capitolo di storia letteraria non mi pare che mai queste pagine siano state indicate (1), credo utile illustrarle qui minutamente per allargare così la documentazione su di un problema che ad un certo momento del Rinascimento francese fu di tanta attualità (2). Apparirà evidente come il Petrarca potè offrire argomenti ad una discussione così importante ed inoltre sarà inaspettatamente dimostrato come anche le opere latine del nostro poeta abbiano non poco giovato alla diffusione del petrarchismo che in Francia non si rivelò soltanto come una moda poetica ma anche come una singolare concezione della vita.

Nella lettera scritta a Pierre Danés è chiaramente dimostrato che Claude Péronne si propone di sottolineare quale preziosa testimonianza fosse questa traduzione del Petrarca per quanti sostenevano la parità sociale della donna rispetto all'uomo. L'umanista non cela il suo stupore nel constatare come soltanto il poeta italiano, unitamente al Boccaccio, abbia osato prendere apertamente la difesa del sesso femminile (« ille mulierum praestantissimarum cum solo discipulo Ioanne Boccatio, viro sane egregio, solus defensor extiterit »). A suo giudizio molti illustri storici vennero meno ad un loro preciso dovere quando

---

(1) Una lista delle composizioni latine che riguardano l'argomento in M. G. Ascoli, *Essai sur l'histoire des idées féministes en France du XVI^e siècle à la Révolution* in *Revue de synthèse historique*, 1906, t. XIII, pp. 9-27; 161-184. Bibliografia: pp. 99-106. Cfr. F. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs, XVI^e siècle*, 1922, pp. 151-154.

(2) Cfr. A. Piaget, *op. cit.*, pp. 127-167: *La littérature pour et contre les femmes après Martin Le Franc*; A. Lefranc, *Le Tiers livre du « Pantagruel » et la querelle des femmes* in *Grands Écrivains français de la Renaissance*, Parigi, 1914, pp. 252-260; E. V. Telle, *L'oeuvre de Marguerite d'Angoulême et la querelle des femmes*, Tolosa, 1937; F. Gohin, *Notice* per A. Héroet, *Oeuvres poétiques*, Parigi, 1909, p. XVIII sgg.

trascurarono di mettere in evidenza come molte donne abbiano saputo in ogni momento uguagliare gli uomini e talvolta superarli in virtù, in coraggio e in santità. Fra questi certo non vuole essere considerato il nostro Péronne che elenca quanti nomi femminili gli offre la sua cultura classica per provare la sua tesi e per indicare come in ogni campo, dalla poesia alla guerra; nella famiglia come nella vita pubblica, le donne abbiano sempre saputo suscitare lodi ed ammirazione al pari degli uomini. Nè fra tanti nomi di donne illustri viene dimenticata Griselda che anche qui appare sotto quella particolare luce diffusa nella storia appunto dalla novella del Boccaccio.

La prefazione scritta dal Péronne per presentare in modo tutto particolare la traduzione del Petrarca non ha intonazione differente. Si nota in essa maggior ricchezza di cultura classica anche se la tesi non è meno vigorosamente sostenuta. Si direbbe che l'umanista voglia popolare il vasto paesaggio della sua erudizione con quanti personaggi latini e greci egli poteva allora conoscere. Agli eroi, ai capitani, agli scrittori antichi, egli oppone con un voluto parallelismo altrettante donne dell'antichità non meno illustri e famose. La tesi viene sintetizzata in modo chiaro così: « Proinde non minus mulieres premium laudis « meruisse censeo quod aliae artes, aliae literas, aliae « multarum rerum usus et virtutes excoluerint: quod bel- « licos motus et regni gubernacula subegerint quarum « fama plusquam heroica ad posteros emanavit ». Per un tema così ricco certo al nostro umanista non mancavano gli esempi; nè si può dire che egli ne abbia trascurato volontariamente qualcuno. Tuttavia la parte più interessante di questa prefazione è precisamente l'ultima cioè quella in cui Péronne accenna alle difficoltà incontrate dalla sua tesi sociale che a quei tempi doveva suonare non poco ardita. Così infatti chiude il suo scritto il nostro umanista:

Sed livor edax letalis pestis adeo occupavit a primevo hominum pectora ut rarissima (eo exurente) equa in muliebre genus praestentur iudicia. Quapropter surgit vulgus ineptum cuius memoria in auras

evanescit, rabido latratu et morsu impio, mulieres acri soliditate firmatas, damnans dehonestansque. Et alter insipidus homo tam fetida olens infamia, eas suis latratibus sine titulo veri abiiciendas ab orbe fugare satagit. Cuius rei gratia Franciscus Petrarcha, vir profecto et sanae doctrinae et eminentis ingenii, mulieres praeclaras utrinque pro viribus defensat, laudat. Nonnunquam etiam Ioannes Boccatius huius discipulus, opus egregium de claris mulieribus construxit quod cum vel non reperiatur vel si sic sit multis lacessitum sive labefactum erroribus, curabo propediem diligenter in lucem prodere (1) quod certe conferet ut plurimum rei publicae et communi amicorum utilitati.

La prefazione scritta da Jean Moussère non è priva di un interesse storico perchè testimonia quanto incerta fosse durante quel periodo in Francia la tradizione manoscritta delle opere latine del Petrarca e quanto poco sicuro il loro testo.

Iohannes Mousserius candido lectori salutem.

Habes itaque, candide lector, Griseldis foeminae constantissime historiam primum quidem a Boccatio vulgari Thuscorum lingua conscriptam. Nam ut negem a Francisco Petrarcha interpretatam facit primum contextus ipse orationis qui quam differat ab illius oratione facile iudicarit is qui in operibus Petrarchae sit versatus (2). Deinde quod plaeraque, quisquis is fuit, non latine reddidit. Cuius rei fidem faciet archetypus ipse, unde caetera exemplaria emanarunt. Nam pueriliter, ne dixerim non latine, multa continet quae vel mutavit vel expunxit Claudius Peronneus, vir non hac tantum parte de literis bene meritus sed editis etiamnum libris qui perpetui testes erunt eruditionis eius. Cui tu hinc quoque gratiam debes quod historiam hanc et ornatiorem et latiniorem quam unquam ab authore scripta sit, studiosis omnibus comunicavit.

Da queste pagine appare dimostrato quale scopo si prefiggessero Claude Péronne e Jean Moussère con la nuova

(1) Non pare che Claude Péronne abbia messo poi in atto il suo progetto. Tuttavia il *De claris mulieribus*, nella prima parte del secolo XVI, fu stampato in edizione francese almeno tre volte: Vérard, 1493; Angelliers, 1538; Roville, 1551.

(2) Collazionato il testo di questa stampa con l'ediz. tratta da E. Golenistcheff-Koutouzoff (*op. cit.*, pp. 249-270) dal ms. lat. n° 8571 della Bibl. Naz. di Parigi, si notano soltanto alcune varianti dovute a cattiva lettura del ms. o ad errori di stampa. Per il resto il testo latino riportato è quello del Petrarca (*Sen.*, XVIII, 3).

edizione della traduzione del Petrarca. Soprattutto per quanto riguarda il Péronne, è chiaro che egli non arricchisce di nuovi argomenti una discussione a cui tanti autori avevano già recato i più differenti contributi. Neppure pare presentare una più solida erudizione umanistica che aggiunga nuovi nomi ed altri fatti a quelli già elencati da Symphorien Champier (1), da Cornelio Agrippa (2) e prima ancora da Martin Le Franc (3). Nel nostro autore vi è semplicemente il desiderio di recare un'altra prova delle capacità reali del sesso femminile onde poter legittimamente sostenere la necessità di riabilitarlo in tutta la sua importanza. Alle liste delle donne più illustri dell'antichità che venivano compilate nei primi decenni del Cinquecento nelle più diverse opere umanistiche francesi e di cui vari esempi sono forniti dall'opera complessiva di Tixier de Ravisy (4), Péronne ha il merito di aggiungere Griselda che in questo modo è chiamata a partecipare della gloria del mondo antico. Per altro è necessario notare quale evidente ostentazione di cultura classica venga fatta qui dal nostro umanista che in questo modo ci offre la possibilità di comprendere con quali intenzioni egli abbia preparato la sua edizione e quindi di meglio localizzarla nel suo tempo. Infatti il problema cronologico circa questa edizione è reso particolarmente complicato dal fatto che in essa non si trova alcuna data che permetta di stabilire in quale anno sia avvenuta la pubbli-

---

(1) S. Champier, *La nef des dames vertueuses*, Lione, J. Arnollet, 1503.

(2) C. Agrippa, *De nobilitate et praecellentia feminei sexus*, Antverpiae, apud M. Hillenium, 1529.

(3) Segnalo precisamente l'ediz. parigina del 1530: *Le champion des dames, livre plaisant, copieux et habondant en sentences, contenant la deffence des dames contre Malebouche et ses consors et victoire d'icelles*, Parigi, G. Dupré, 3 voll.; copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés, Ye, 4028-4030.

(4) J. Tixier, *De memorabilibus et claris mulieribus aliquot diversorum scriptorum opera*, Parigi, S. Colines, 1521. Cfr. Ph. Renouard, *Bibliographie des éditions de S. Colines*, Parigi, 1894, pp. 20-22.

cazione. Tuttavia, proprio alla fine della sua prefazione, Péronne accenna, non senza acredine, a un *insipidus homo* contro il quale pare sia diretta tutta la violenta pagina dell'umanista. Chi è adunque lo scrittore accusato? Quando si voglia richiamare nelle sue linee generali la storia della *querelle des femmes* in Francia durante il periodo che ci interessa, si vedrà che non è facile individuare a chi particolarmente si indirizzasse il Péronne. Come è noto, da Jean de Névizan a Tiraqueau; da Erasmo a Rabelais, da Gratien du Pont a La Borderie furono non pochi gli autori che si atteggiarono in quegli anni quali accusatori, talvolta implacabili, del sesso femminile. Tuttavia sottolineando alcuni particolari, non è forse impossibile giungere a qualche precisazione.

Fra gli autori che in quel periodo suscitarono maggior attenzione con i loro interventi scritti nella polemica non c'è dubbio che devono in modo principale essere ricordati: Tiraqueau con il *De legibus connubialibus* (1513), Gratien du Pont con le *Controverses des sexes masculin et fémenin* (1534) e finalmente Rabelais con il *Tiers livre* (1545). I rapporti tra Tiraqueau e Rabelais sono noti (1); da questi risulta chiaro che le idee antifemministe del secondo derivano per gran parte dal primo. Supponendo che Péronne abbia voluto rispondere a Tiraqueau, si deve pensare che volesse aggiungere nuovi fatti a quelli presentati da Amaury Bouchard (2), mentre se avesse voluto controbattere Rabelais, avrebbe in parte anticipato quello che doveva dire Françoys de Billon (3). Tuttavia queste due ipotesi non sono probabili. In primo luogo perchè la lettera qui pubblicata del Péronne è indirizzata a Pierre Danés, il quale proprio nel 1534 parte per l'Italia e quindi si allon-

---

(1) J. Barat, *L'influence de Tiraqueau sur Rabelais* in *Revue des études rabelaisiennes*, III (1905), pp. 138-155; 253-275.

(2) A. Bouchard, *Τῆς γυναικείας φύτλης adversus Andream Tiraquellum*, Parigi, J. Bade, 1522.

(3) F. De Billon, *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe fémenin*, Parigi, Jean d'Allyer, 1555.

tana troppo per essere ancora interessato ad una discussione così legata ai centri culturali francesi. Poi ed in modo principale, perchè nè Tiraqueau nè Rabelais erano stati così assoluti nelle loro argomentazioni da meritare in alcun modo la forte accusa di Péronne. L'anti-femminismo del ben noto giurista non si era mai manifestato in modo violento ed era ben lontano dal negare ogni valore sociale e morale alla donna; quello del romanziere, in ogni sua dipendenza e per tutta la sua originalità, si era pur temperato nella concezione dell'*Abbaye de Thélème* dove la donna, come è noto, domina sovrana. Inoltre il *Tiers livre* riflette idee e preoccupazioni culturali che sono caratteristiche di una fase posteriore della discussione cioè quella che si svolse dopo il 1537 come conseguenza della diffusione della traduzione francese del *Cortegiano*. Per questi motivi sarei incline a vedere nell'*insipidus homo* del Péronne piuttosto Gratian du Pont, l'autore che verso il 1534, quando pubblicò le sue *Controverses* (1), suscitò maggior numero di avversari fra gli umanisti. Non è forse esagerato dire che in quel preciso momento lanciare una freccia contro così ardito scrittore era quasi un punto d'onore fra i letterati francesi. Certo non si rifiutarono nè Dolet nè Germain Colin Bucher nè Charles de Sainte-Marthe (2); tutti ugualmente rimproverando all'autore le sue esagerazioni e l'assolutezza della sua tesi. Nessun altro infatti era giunto al punto di augurarsi che le donne scomparissero dalla faccia della terra e questo augurio gli rimproveravano gli umanisti e con essi il nostro Péronne. Inoltre quest'ultimo doveva avere osservato in modo particolare come il suo antagonista, nella lista degli autori contrari alle donne dai quali diceva di aver tratto esempi ed argomentazioni, avesse citato proprio

(1) G. DU PONT, *Les controverses des sexes masculin et fémenin*, Tolosa, J. Colomiés, 1534, in-4°; copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés, Ye, 48.

(2) Testi citati da CH. OMONT, *Gratian du Pont, sieur de Drusac et les femmes* in *Revue des études rabelaisiennes*, t. IV, (1906), pp. 5-6.

il Petrarca ed il Boccaccio. Come accettare un simile uso del *De remediis* (1) ed anche del *Decameron* (2)? Ben si comprende quindi che il nostro umanista si sia proposto di far conoscere il vero pensiero dei due autori italiani pubblicando per il Petrarca la versione latina della novella di Griselda e promettendo per il Boccaccio la pubblicazione del *De claris mulieribus*.

Quale esito abbia riportato una simile difesa del vero pensiero del Petrarca fatta da Claude Péronne non è difficile riscontrare. Se François de Billon, nella sua opera, non accenna a Griselda, neppure nel capitolo dove il suo ricordo parrebbe inevitabile (3), tuttavia nel 1547 una nuova edizione della versione petrarchesca veniva pubblicata e questa volta non più sola ma unitamente alla storia di Giovanna d'Arco (4). Ecco come le due eroine sono unite nel prologo:

L'histoyre amirable de Jean pucelle natisve de Vaucouleur laquelle par revelation divine et par grand miracle fut cause de expulser les Anglois tant de France, Normandie que autres lieux circonvoisins ainsi que vous verrez par la dicte hystoire extraicte de plusieurs croniques de ce faisant mention. Sensuyt la patience Griselidis, marquise de Saluce par laquelle patience est demonstrée la vraye obedience et honnesteté des femmes vertueuses.

---

(1) G. du Pont, *Controverses, op. cit.*, fol. 89, r°.

(2) G. du Pont, *Controverses, op. cit.*, fol. 126, v°.

(3) F. De Billon, *Le fort inexpugnable, op. cit.*, p. 81: *La merveilleuse patience des femmes*. Vedi invece a p. 47, v°, un vivo elogio di Giovanna d'Arco.

(4) *Mirouer des femmes vertueuses, ensemble la patience Griselidis par laquelle est demonstrée l'obedience des femmes vertueuses*. Explicit: *Cy finist le livre intitulé la patience Griselidis laquelle Griselidis fut fille d'un pauvre homme appellé Janicolle. Et fut femme et espouse du marquis de Saluce. Imprimé nouvellement à Paris, mil cinqcens quarante sept.* Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., Lb, 26, 21. Di questa opera estremamente rara segnalo due altre edizioni: una di Orléans nello stesso 1547 ed una di Lione alla fine del sec. XVI. Dell'edizione parigina una ristampa è stata data da Gratet-Duplessis in caratteri gotici e con la riproduzione delle caratteristiche tavole in legno ne 1840 presso l'editore Crapelet a Parigi.

Senza voler esagerare i fatti, questo avvicinamento pare a me altamente importante. Si ricordi che cosa avesse significato cento anni prima l'introduzione di Giovanna d'Arco nella lista dei nove eroi (1). Era il passaggio dalla realtà alla leggenda cioè dal regno della storia a quello della fantasia. Anche se non in un modo così alto ed illustre, è certo che, unita a Giovanna d'Arco, la figura di Griselda sale nella fantasia popolare francese ad un più alto grado, offrendosi più che mai, nella lista delle donne illustri, ad esempio e a simbolo (2). Che questo sia avvenuto per mezzo di un'opera latina del Petrarca mi pare ancora un'altra prova della vitalità di un'influenza sempre più affermantesi con il progredire della cultura francese negli anni del Rinascimento.

C) – *I « Rerum memorandarum libri »*.

Una eccezione ben curiosa al modo generale con cui, secondo quanto sono venuto illustrando fin qui, le opere latine del Petrarca furono assimilate in Francia durante la prima metà del sec. XVI, è rappresentata dalla fortuna di un particolare capitolo dei *Rerum memorandarum libri*. Fin dal 1477 di questa opera petrarchesca era stata fatta una edizione che metteva a stampa esclusivamente alcuni dei paragrafi del secondo libro che stanno sotto il titolo *De facetiis ac salibus illustrium* (3). Allora questa raccolta di motti di spirito attribuiti ad illustri personaggi storici era stata riunita, con le opere, sotto alcuni aspetti simili, di

---

(1) Cfr. J. Huizinga, *Le déclin du Moyen Age*, Parigi, Payot, 1932, p. 85 sgg.

(2) Anche una nuova edizione del mistero del sec. XV viene preparata a Parigi durante i primi decenni del sec. XVI: *Le mystère de Griselidis marquise de Saluces par personnaiges, nouvellement imprimé à Paris par Jehan Bonfons*; s. d. in-4°. Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., Yf. 124. Una ristampa moderna di questa edizione a cura di A. Pinard, Parigi, 1832.

(3) F. Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, ediz. Billanovich, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 68-100. Cfr. *Introduzione*, p. xxxii.

Poggio Bracciolini e del Valla (1). In questa unione l'opera del Petrarca veniva adattata allo spirito con cui erano state concepite le raccolte degli altri due umanisti italiani tanto da essere completamente allontanata dall'originale concezione secondo la quale essa era stata scritta. Si direbbe che l'editore si sia preoccupato di mettere meno in evidenza l'intento morale del testo per lasciare brillare unicamente quell'arguto umorismo che l'autore italiano aveva invece riportato con uno scopo ben preciso. Questo proposito, che si può notare in tutte le pagine della nostra edizione, appare subito evidente dal modo curioso con cui viene sunteggiato e quasi direi sfrondato, il primo paragrafo del brano che ci interessa. Esso viene fatto servire come prologo di tutta la raccolta delle facezie mediante un adattamento che qui trascrivo, indicando le abbreviazioni e le interpolazioni (2).

[- - -] *Et* enim in cogitationibus inque actibus humanis, sic in verbis quoque seriis contracta fatigatio iocorum vicissitudine mitigatur. Quod genus vel facetias appellare possumus vel sales, quod sermonibus nostris sapidissimum condimentum prebeant [- - -]. Est tamen ubi mordatius luditur, non quidem aperta contumelia, sed *latens* et tacita cui apud Graecos scomma [- - -], apud nos proprium vocabulum non est, nisi forte dicamus cum Macrobio « morsum figuratum, fraude vel urbanitate tectum ». [- - -] Hinc videmus interdum ridentibus qui assunt, *spiritum* ad quem iactati scommatis sensus penetraverit irasci [- - -]. De singulis antequam ad alia divertar attingam;

---

(1) *Francisci Petrarchae de salibus virorum illustrium ac facetiis* al seguito di *Poggii Florentini oratoris clarissimi facetiarum liber et Facetiae Morales Laurentii Vallensis alias Esopus grecus per dictum Laurentium translatum incipiunt feliciter, Parisiis par Symonel au soufflet vert.* Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., Y², 852. Nel *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, tomo 135, Parigi, 1936, col. 68, n° 195, questa opera è giudicata un estratto del *De viris illustribus* secondo l'affermazione di Hain-Copinger, *Repertorium Bibliographicum*, Londra, 1895, parte I, p. 390, n° 13185 (riconosce come editore Pierre de Caesaris; Brunet fissa la data tra il 1477 e il 1478). La confusione con i *Rerum memorandarum libri* mi pare evidente.

(2) Riporto in corsivo le frasi aggiunte o trasformate dall'editore francese e segno con parentesi quadra i periodi non riportati.

sed [- - -] hiis primum quibus austeritas minor inest. [- - -]. *Si modo quisquam tam ociosus unquam erit qui haec in manus accipiat, non parvam indaginis molestiam prerepturus erit.* Huius tamen partis aut ars [- - -] nulla est aut, si qua est, a Cicerone traditur in eo libro qui *dicitur* ORATOR. [- - -]. Quae enim, quaeso, ars *dicendi* est rei repentinae inopinate, improvise et ex tempore *iaculate*? Est enim rerum huiuscemodi precipua in respondente laus, cui non longe consultationis spacium datur. Ad manum habeat oportet quae in lacessentem sine cunctatione retorqueat. Qualia sunt multa eorum quae sequuntur. Quale est ne exemplum presens dicto desit. [- - -].

In qual modo l'editore attui, nel corso dell'opera, i suoi precisi intenti basteranno pochi esempi a dimostrarlo. Ecco infatti come sunteggia il paragrafo su Cicerone (*Rerum memorandarum libri*, *op. cit.*, II, 39, pp. 73-74):

M. T. *Cicero qui* [- - -] Ciceronem fratrem ac Lentulum habebat generum, homunciones pusille admodum stature in utrunque cavillatus est. Venerat *enim* in provincia cui frater praefuerat. Illic imaginem eius clipeatam quam amplissima forma usque ad pectus depictam ut mos erat cernens: « Frater, inquit, meus maior est dimidius quam totus ». Rursus generum ingenti gladio accinctum videns: « Quis [- - -] generum meum ad gladium alligavit? » Quo ioco nunc erga insignis parvitatis homines vulgo utimur. Alter illi gener erat Piso qui cum incessu cunctatior foret quam conveniret viro, filia ex diverso concitatior quam deceret foeminam, uno verbo lusit in utrumque. Ait enim filiae: « Ambula ut vir ». Anceps iocus duos simul *po*pugit [- - -]. Illusit et Vatinio qui paucis diebus consul *fuit*: « Grande, inquit, prodigium anno Vatinii quod ille (sic) consule nec *bruina* nec ver nec estas [- - -] fuit [- - -]. Caninius non nisi uno tantum die consulatum tenuit. De quo est alter Ciceronis iocus: « Vigilantem consulem *habuimus* qui consulatu suo somnum non admisit [- - -] ».

L'intento di trascurare ogni commento morale è del tutto evidente nel paragrafo dedicato a Virgilio (*Rerum memorandarum libri*, *op. cit.*, II, 45, p. 76):

Vergilius nec illepi*dus* cum sibi exprobatum esset quod versus Homericos abstulisset et in operis sui congeriem redegisset, respondisse *fertur*: « Magnarum esse virium auferre clavam de manu Herculis » [- - -].

La tendenza così particolare di questa edizione è tanto più curiosa in quanto proprio in quegli stessi anni con i commenti di Tardif al *Facetiarum liber* di Poggio Brac-

ciolini (1) e di Gilles de Delft al *De remedio amoris* ovidiano (2) le preoccupazioni di interpretare moralisticamente ogni composizione letteraria parevano non già diminuire ma bensì diffondersi fra le più diverse opere, assimilandole tutte in questo unico intento. Siamo forse di fronte ad un primo debole indizio di una mentalità che doveva poi affermarsi più tardi? Se è difficile rispondere con sicura precisione a tale domanda, è certo invece che solleva gli stessi dubbi l'edizione francese di questa raccolta curata nel 1531 da Denys de Harsy (3). Si veda infatti come in francese venga per alcuni periodi riprodotta e per altri parafrasata la prima parte del già citato paragrafo petrarchesco che anche qui, come nell'ediz. del 1477, viene usato come prologo (4):

François Petrarcque en certain sien traicte qu'il a faict de faceties de plusieurs saiges et nobles personnaiges dit que tout ainsi que l'ennuy et fatigation qui est en pensees et operations humaines est revelee et recre (sic) par interposition de esbatz, semblablement la fascherie que peult estre en narrant ou recitant choses haultes graves et utiles est effacee et le plaisir repare entretenu et enrichy de grace par dictz et parolles facetieuses et recreatives. *Parquoy non inelegamment disoit*

---

(1) *Les Faceties de Poge, translatées de latin en françoys qui traictent de plusieurs nouvelles choses moralles. Imprimées nouvellement a Lyon sur le Rosne par Olivier Arnoullet*, s. d.; copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., Y², 1085.

(2) Gilles De Delft: *Ediz. e commento* a Ovidio, *De remedio amoris*, Parigi, 1493. Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., M, Ye, 523.

(3) *Les parolles joyeuses et dictz memorables des nobles et saiges hommes anciens redigez par le gracieulx et honneste poete messire François Petrarcque*. Explicit: *Fin des dictz joyeulz et memorables des anciens et saiges hommes cumulez par le scientifique poete messire François Petrarcque. Imprimez a Lyon par Denys de Harsy pour Romain Morin libraire demourant en la rue Merciere*. Al seguito di: *Le paragon de nouvelles, honnestes et delectables a tous ceulx qui désirent veoir et ouyr choses nouvelles et recreatives soubz umbre et couleur de joyeusete, utiles et proffitables a ung chescun vray amateur des bons propos et plaisans passetemps. On les vend a Lyon en la boutique de Romain Morin libraire demourant en la rue Merciere*, 1531. Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., 1981-1982.

(4) Riporto in corsivo le parti parafrasate o interpolate.

un poete ancien: que digne estoit celluy de emporter toute faveur et louange qui avoit mesle la utilite avec delectation. A lesquel les deux choses on lit en plusieurs livres la grande diligence et soingneux (sic) *estude de noz anciens predecesseurs auz quelz tant plus estoit l'homme eslevé en dignité, plus appetoit acquerir de estre prouffitable et complaire. Car l'arc trop longuement sans remission tendu devient lache ou se romp ainsi faict l'entendement occupe de affaires urgens et cures severes sans intermission d'aulcung esbatement. Pour lequel facillement avoir les presentes nouvelles de plusieurs bons aucteurs recitees ont este assemblees en petite et iolye forme pour plus facillement en tous lieux en avoir la fruyction totalle.*

Come dice chiaramente questo prologo, il nuovo editore francese volle sintetizzare i motti di spirito del Petrarca al fine di rendere maggiore la loro efficacia. Ma per attuare il suo progetto egli credette opportuno di diluire nei particolari la prosa petrarchesca onde rendere pienamente comprensibile al lettore francese l'umorismo classico. Basteranno, a questo proposito, due esempi. Un detto di Publio Sulpicio che il Petrarca riporta sinteticamente, viene raccontato dall'editore francese così con un ampio sviluppo della prosa latina:

Rerum memorandarum libri, II, 37, 52-57 (ed. cit., p. 69).

De salibus virorum illustrium (*op. cit.*, p. 35).

Publius Sulpicius cum adversus Gaium Philippum turbulentum hominem et publice dignitatis usurpatorem, senatus causam animosus defenderet, interrogatus ab illo quid latraret, subito respondit: « Quia furem video ». Quid brevius, quidve libratius meditatio longior obtulisset ? Solet enim canis latrare conspecto fure.

Les parolles ioyeuses (*op. cit.*, p. 41).

Gaius Philippus estoit homme avaricieux, turbulant, sedicieux et usurpateur de dignitez et offices publiques, accusateur du senat romain, querant la destruction des saiges et prudens conseillers dudit senat. Advint ung iour que ledit Caius medisoit en plaine assistence de celuy senat et l'accusoit iniustement. La fut present ung noble orateur nomme Publius Sulpitius lequel print la defence de la cause dudit senat romain et comme vertueux et magnanime respondit aux obiectz et faulses accusations lesquelles ledit Philippus avoit malicieusement ditz et obicez contre l'estat et honneur des nobles conseillers romains. Quant ledit Philippus aperceut la constance dudit orateur et qu'il ne scavoit plus que dire contre luy ne contre le dessusdit senat se advisa cauteleusement qu'il irriteroit ledit

Sulpitius, qu'il le troubleroit et provoqueroit a ire. Pour ce faire luy demanda pour quoy il abayoit ainsi. Et ledit Sulpitius luy repondit tout souldain sans pancer plus longuement a ce qu'il devoit respondre: « Certes i'ay bien matiere de abayer. Car je voy ung grant et merveilleux larron ». Que povoit respondre ledit Sulpitius plus a propos, plus briefvement, ne plus facecieusement ? Et eust-il pance a ce qu'il devoit respondre pour longue espace de temps ? Certes il ne pouvoit dire chose plus a propos. Car c'est l'une des quatre bones conditions d'ung chien de abayer quant il voyt ou oyoit le larron. A ceste cause fut ledit Philippus confus par son propos mesmes car ledit Sulpitius donna a entendre que ledit Philippus estoit larron et qu'il devoit raisonnablement estre reprins et argue de son meffait.

Questo stesso metodo di amplificazione del testo del Petrarca è dimostrato dal modo con cui è riprodotto il ben noto detto di Virgilio. Mettendo a confronto i tre testi sarà possibile constatare i differenti modi con cui viene presentata la stessa materia classica.

Rerum memorandarum libri, II, 45, 1-8 (ed. cit., p. 76).

Nec illepide Virgilius, cum sibi exprobratum esset quod versus Homericos abstulisset et in operis sui congeriem redegisset, respondisse traditur: « Magnarum esse virium auferre clavam de manu Herculis »; non dissimulans se illis versibus non precario sed pro suis uti; quod esse per maximum ex Herculea Homeri magni-

De salibus virorum illustrium. (*op. cit.*, p. 37).

Vergilius nec illepidus cum sibi exprobratum esset quod versus Homericos abstulisset et in operis sui congeriem redegisset, respondisse fertur: « Magnarum esse virium auferre clavam de manu Herculis ».

Les parolles ioyeuses. (*op. cit.*, p. 45).

Virgile fut reprins par ung quidam qu'il avoit desrobe les vers du poete grec Homerus et que les avoit congregez et assemblez en son livre de Eneydes lequel il avoit fait a l'honneur de Cesar. Icelluy Virgile respondit: « Tout ainsi que ne seroit pas petite vertu de avoir oste la massue de la main du vaillant et belliqueux champion

tudine latenter affirmans. Facete admodum ac breviter quod ad ignominiam dicebatur, in gloriam suam vertit.

Hercules, pareillement ce ne m'est pas petite louenge de avoir prins et cueilly les bons ditz de Homerus.

Da questi due esempi, scelti tra i più significativi, pare a me evidente la curiosità dell'editore cinquecentista per quanto poteva offrire di umanistico la tradizione classica. Ma è anche chiaro come in tutta questa raccolta la preoccupazione morale sia molto minore di quanto non voglia farci credere tanto la fonte petrarchesca quanto lo stesso prologo che, come s'è visto, soltanto in parte dipende da quella. Per altro è necessario pure ricordare che queste *paroles ioyeuses* di origine petrarchesca sono unite ad altri detti di spirito che nel Petrarca non si trovano, mentre per altro venivano stampate proprio da quell'editore che nello stesso anno ci dava una serie di novelle di carattere piuttosto libero, tratte da Poggio Bracciolini e da autori dello stesso genere. Siamo, come si vede, nel campo della letteratura amena e nella grande corrente dell'*esprit gaulois*. Si può quindi concludere constatando che il Petrarca, con un capitolo di una sua opera latina, involontariamente contribuì anche alla continuazione durante il Cinquecento di una tradizione che proprio in quegli anni doveva trovare in Rabelais uno dei suoi più illustri rappresentanti.

D) – *La poesia in latino.*

Per completare il nostro quadro devo ricordare ancora alcuni fatti che sono utili per provare come nel periodo che ci interessa i letterati francesi abbiano avuto conoscenza non soltanto della prosa del Petrarca ma anche della sua poesia latina. Come si vedrà, questi fatti servono a confermare quanto sono venuto illustrando fin qui. Infatti tra le opere latine del nostro autore che sono citate da J. Trithème si trovano l'*Africa* ed il *Bucolicum*

carmen. Circa il poema nessuna edizione francese dell'epoca ci testimonia che in qualche modo esso abbia interessato i letterati francesi. Ma così non si può dire per il *Bucolicum carmen*, di cui Josse Bade nel 1502 stampò una edizione con un commento (1). La prefazione scritta dall'umanista francese per questa sua ristampa dell'opera petrarchesca (2) indica chiaramente come anche la poesia, non diversamente dalla prosa, avesse funzioni puramente morali agli occhi dei principali rappresentanti della cultura francese del primo Cinquecento. Indirizzandosi a Iacobus Keymolanus di Gand che gli aveva procurato il manoscritto per la sua edizione, Josse Bade accenna principalmente alle difficoltà incontrate nella interpretazione di un testo di difficile lettura perchè pieno di gravi errori (3). Ma notando pure come egli sia stato spinto a superare ogni difficoltà proprio dall'interesse che i suoi amici riconoscevano a questa opera, l'umanista prova che ci dovevano pur essere degli stretti rapporti fra questa poesia e le preoccupazioni spirituali di un colto lettore francese di quel periodo. Per altro pare a me quanto mai significativo il fatto che Josse Bade in questa occasione abbia ristampato la breve notizia biografica di Trithème, poichè proprio in tal modo egli dimostrava di continuare

---

(1) *Francisci Petrarchae poetae insignis Bucolica Carmina in duodecim aeglogas distincta et diligenter ab Iodoco Badio Ascensio explanata. Venundantur Parrhisiis in regione divi Iacobi sub leone argenteo et pelicano*, 1502, in-4°; copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., M, Yc, 250.

(2) Ristampata da Ph. Renouard, *Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius*, Parigi, 1908, vol. III, pp. 156-157. Qui è pure ristampato un sunto in versi latini delle dodici egloghe.

(3) Mette conto notare che le difficoltà incontrate dall'editore per procurarsi il manoscritto che era l'unico a lui noto (« quem unicum habuimus abs te nec alium indipisci potuimus ») potrebbero provare quanto poco fosse diffusa in Francia questa opera del Petrarca. Tuttavia due mss. parigini (Bibl. Naz. di Parigi, mss. lat. n° 8367 e n° 8124) entrambi del sec. XV, oltre al ms. frammentario della Bibl. Sainte-Geneviève, lat. n° 3196, testimoniano della esistenza di una tradizione manoscritta in Francia all'inizio del Cinquecento.

a vedere il poeta italiano nella precisa luce di una concezione tradizionale.

Anche con i suoi versi latini adunque il Petrarca si dimostrava un *philosophus moralis*. Nè dal commento dell'editore francese risulta una interpretazione differente. Non c'è dubbio infatti che nella lettura di queste egloghe Josse Bade si trovò di fronte a difficoltà non facilmente sormontabili. Ignorando tanto le chiarificazioni che delle allegorie lo stesso Petrarca aveva offerto in altre sue opere come i commenti che queste avevano suscitato, egli si affidò semplicemente alla capacità di comprendere il testo con la sua personale erudizione classica. Gli sfuggono quindi le ben precise indicazioni di tempo e di luogo di alcune egloghe che si riferiscono ad avvenimenti storici o alla vita intima del poeta. Così l'interpretazione morale ha libero gioco su di un testo che ad essa puramente si affida per tutte le sue possibilità didattiche e per ogni suo merito letterario. E su questa via naturalmente il commentatore non si pone dei limiti ed involontariamente va oltre ogni sicuro dato di fatto. Come è comprensibile, in questa opera la parte grammaticale ed erudita ha un suo posto predominante. Non si deve dimenticare che Josse Bade si proponeva in primo luogo di avviare il lettore ad una precisa comprensione del testo latino. Tuttavia quando, oltre queste legittime preoccupazioni, egli vuole interpretare lo spirito delle egloghe petrarchesche, è portato a cercare in queste le idee direttive della sua mentalità letteraria. Così leggendo la prima egloga che, come è noto, descrive i turbamenti dell'anima contesa tra l'amore delle lettere e la vita religiosa, il nostro autore sintetizza a questo modo il contenuto dei versi del Petrarca: « In hac prima egloga sermo « est pastoribus de cantilenis pastorum laudaturque a « Silvio primum Virgilius deinde eidem praefertur Theo- « critus; mox tamen a Monicho utrique proponitur Hiere- « mias aut Esaias. Silvio tamen magis ethnici placent » (1).

(1) J. Bade, *op. cit.*, fol. III, r°.

Dove si vede come il commentatore abbia colto dell'egloga la sollecitazione più vicina ad uno dei problemi che maggiormente interessavano l'umanesimo francese del Cinquecento. Poichè come dimenticare le discussioni di quegli anni sul primato della poesia biblica rispetto a quella classica e sulla superiorità di Davide rispetto ad Orazio? (1). Ecco quindi come anche in questo caso il Petrarca era assimilato dai letterati francesi e reso interprete delle fondamentali preoccupazioni della loro cultura. Più difficile naturalmente si presentava questo adattamento per le egloghe che trattavano argomenti storici contemporanei al poeta italiano. La seconda egloga in cui si deplora l'assassinio del re di Napoli del 1354 sfugge al Bade nei suoi precisi significati allegorici (2). La sua interpretazione è quindi completamente sfasata. Ma non per questo è meno significativa poichè essa si basa tutta sugli insegnamenti morali che con facilità si possono trarre anche dai versi più ricchi di allegoria. Proprio qui pertanto l'interpretazione morale ha libero campo e si esercita con una attenzione a cui non sfugge la minima possibilità. Ad esempio il verso: « Ille abiit: fortuna suos mutata fatigat » è commentato a questo modo: « Fortuna « ergo non fatigat nisi suos quia sunt qui in fortunae iam « casibus omnia ponant. Qui vero virtuti et prudentiae « innituntur modicisque contenti sunt fortunae, medium « unguem ostendunt » (3). Mette conto pure ricordare quali insegnamenti morali J. Bade tragga dalla terza egloga in cui il Petrarca racconta allegoricamente i suoi rapporti sentimentali con Laura. Basterà a questo proposito un esempio. A proposito della fronda di lauro che le Muse danno a Stupeus per impietosire Dafne, egli osserva:

---

(1) Cfr. F. Simone. *L'avviamento poetico di Pierre de Ronsard*, Firenze, 1942, p. 11 sgg.; Id., *La coscienza della Rinascita negli umanisti francesi*, Roma, 1949, p. 99 sgg.

(2) J. Bade (*op. cit.*, fol. IX), si limita a questa sintesi: « Defletur hac egloga Argus optimus pastor sicut a Virgilio et Theocrito Daphnis ».

(3) J. Bade, *op. cit.*, fol. XII, v°.

« Subtilis fictio: intelligo enim illum aureum ramum quem « Aeneas in Virgilio petiit, id est prudentiam seu sapien- « tiam sine qua nemo in poetarum recipitur coetum » (1). Altrettanto si può osservare per la quinta egloga di cui J. Bade, non comprendendo gli accenni a Cola di Rienzo, si limita a sottolineare le esortazioni al doveroso affetto dovuto dai figli verso i loro parenti. Bisogna tuttavia notare che il nostro commentatore non si illude sulle sue possibilità di bene interpretare i versi del poeta italiano. Commentando l'ultima egloga non si nasconde quali difficoltà vi siano in essa (2) per ben comprendere ogni allusione poetica, ma non per questo egli desiste dal suo proposito di mettere in luce gli insegnamenti morali del poeta. Elencare le osservazioni che i versi latini del Petrarca suggeriscono a questo proposito a Josse Bade non sarebbe neppure interessante (3), poichè tutte semplicemente dimostrano la volontà di trovare realizzati nei dettagli quegli insegnamenti didattici che nella sua prefazione lo stesso editore aveva detto essere la preoccupazione direttiva di questa opera petrarchesca (4). Ancora una volta adunque il poeta italiano era integrato nella tradizione umanistica francese, ricca di problemi morali più che rettorici, attenta all'uomo ed alle sue vicissitudini più che alla bella forma eloquente. Per questo le osservazioni stilistiche su questi versi petrarcheschi tal-

---

(1) J. Bade, *op. cit.*, fol. XXVIII, v°.

(2) J. Bade, *op. cit.*, fol. LXV, v°: « Aegloga sane longa nec minus difficilis propter obscuras poetarum circumlocutiones »; fol. LXVIII, r°: « Incipit recensere varios poetas sed omnes in enigmate aut peri- « phrasi ita ut Edipo aut Sybilla interdum opus sit volenti quem « significet interpretari ».

(3) Alcune curiose esagerazioni sono segnalate pure da A. Hulubei, *op. cit.*, p. 79.

(4) J. Bade, *op. cit.*, fol. II, v°: « Intentio authoris in universo « videtur velle Theocritum et Maronem caeterosque bucolici carminis « authores imitari sibique et lectoribus in hoc quam plurimum pro- « desse. Sibi quidem: quia cessationem torporemque animi atque hoc « otio inania otia vitat. Lectoribus vero quia ad honesta studia eos « invitat et a vitiis dehortatur ».

volta di così perfetta esecuzione, sono tanto rare e tali da non giungere mai oltre una ammirazione puramente grammaticale. Per questo invece più di una volta Bade trova una consonanza perfetta tra i precetti del Petrarca e quelli dei classici e dei Padri che a lui sono più famigliari (1). Ma soprattutto proprio per questa fondamentale tendenza della cultura umanistica in Francia al principio del Cinquecento, il successo di questa opera fu oscurato dalla più vasta diffusione delle bucoliche di Battista Mantovano che lo stesso Bade giudicava superiore persino a Virgilio (2).

Non deve stupire quindi se una delle più riuscite composizioni poetiche del letterato italiano, la canzone alla Vergine, fu diffusa in quegli anni in Francia più che nel suo testo originale, nella traduzione latina di Filippo Beroaldo. Stampata già dallo stesso J. Bade nel 1492 (3), questa traduzione ebbe nel 1507 l'onore di una edizione particolare a cui, anche in questo caso, l'editore aggiunse un commento (4). Non direi che l'edizione in sè abbia un intrinseco valore. Il commento non va oltre la spiega-

---

(1) L'egloga X viene interpretata così (*op. cit.*, fol. LIII, r°): « Aegloga superiori non dissimilis est argumento praesertim: nam « fulgida coelestia monet appetenda ut Theophilus in superiore et « fusca terrena contemplatur ut illic Philogeus ». Pertanto essa nel 1506 è ristampata con l'opera di Giovenco: *Immensa evangelicae legis maiestas*. Cfr. Ph. Renouard, *op. cit.*, t. II, p. 546.

(2) Cfr. A. Hulubei, *op. cit.*, p. 80 sgg. Vedi pure la prefazione di J. Bade alle *Orationes* di Filippo Beroaldo in Renouard, *op. cit.*, t. II, p. 159.

(3) Essa si trova nella seconda parte del seguente volume: *Orationes Philippi Beroaldi viri clarissimi Bononiae litteras bonas docentis*, Lione, J. Trechsel, 1492. Cfr. Ph. Renouard, *op. cit.*, t. III, p. 158.

(4) *Paeanes divae Virginis ex Francisci Petrarchae poemate vernaculo in latinum conversi a Philippo Beroaldo. Impressum est rursus Parrhisiis opera Johannis Barbier*, 1507; copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés., MYc, 46. Una nuova edizione di questa traduzione fu fatta qualche anno dopo (1509) da Guy Marchant per Jean Petit a proposito di un'altra raccolta di versi di Filippo Beroaldo. Cfr. Ph. Renouard, *op. cit.*, t. II, p. 182.

zione letterale dei versi; gli accenni alla vita intima del poeta non suscitano nel lettore alcuna eco che in qualche modo riveli una comprensione profonda del testo. Tuttavia la ristampa dell'opera è ugualmente ricca di significato. Quando si ricordino le dispute che sullo scorcio del Cinquecento avevano diviso ed opposto i teologi parigini a proposito di alcune particolari prerogative riconosciute alla Vergine e non si dimentichino come queste dispute avessero contribuito non poco alla caratteristica formazione culturale degli umanisti francesi, non si può non vedere ancora qui un tentativo di cercare nella poesia dell'artista italiano una testimonianza ed una valida conferma. Era pur questo adunque un modo curioso e forse inatteso con cui i teologi francesi si aprivano alla poesia del Petrarca che così entrava a far parte di una cultura preoccupata di problemi morali, per la sola via che in quel determinato momento storico le fosse concessa.

CONCLUSIONE

L'importanza storica della diffusione delle opere latine del Petrarca.

I fatti ed i testi che sono venuto qui enumerando sono ben lontani dall'offrire una descrizione completa della diffusione delle opere latine del Petrarca nella Francia della prima metà del Cinquecento. Tuttavia, pur nella loro incompletezza, queste note mi sembrano offrire un quadro così chiaro da far presumere che ulteriori ricerche non dovrebbero forse cambiarlo e meno che mai capovolgerlo nelle sue grandi linee fondamentali. Poichè da tutte le testimonianze raccolte appare evidente che, nei primi decenni del Rinascimento francese, la cultura non aveva di molto mutate quelle che erano state le sue preoccupazioni durante il sec. XV. Preoccupazioni soprattutto morali di teologi che alla letteratura si concedevano per trarre da essa più preziosi ornamenti dello spirito e più profonda educazione ma che a quella non credevano in

modo assoluto. Il letterato non aveva ancora sostituito il teologo ed il filosofo. È naturale pertanto che nel Petrarca questi instancabili lettori cercassero un esempio concreto del loro ideale di cultura e che quindi, limitandosi a continuare una tradizione, a lui si rivolgessero non come ad uno scrittore latino valente in prosa e in poesia, ma come ad uno dei più acuti maestri di morale cristiana. E poichè proprio nel Petrarca essi trovavano realizzata quella sintesi di cultura classica e di religiosa spiritualità a cui aspiravano con tutte le loro energie, ben si comprende come il poeta italiano sia diventato per loro una guida verso un ideale così difficilmente realizzabile (1). Questa particolare preoccupazione, guidando la scelta delle letture in modo preciso e quasi esclusivo, fece sì che i letterati francesi non accolsero l'opera varia e complessa del nostro autore in tutta la sua completezza. Ogni scritto del Petrarca acquistò una sua fisonomia particolare ed ebbe quindi la sua storia distinta ed unica. Direi che in un periodo in cui la tradizione medievale così presente offriva ancora tutti i suoi problemi fondamentali, resi più assillanti dal rinnovato ardore di intelletti vigorosi, al Petrarca per ciascuno di questi problemi fu richiesta una testimonianza ed una soluzione. Così per il destino umano come per la funzione sociale della donna; per l'importanza educativa della storia classica come per le più alte manifestazioni del sentimento religioso. Nè si può dire che il nostro autore abbia lasciato senza risposta tutte queste domande. Tuttavia come stupirsi che con simili preoccupazioni i cinquecentisti francesi dei primi decenni abbiano dimenticato del Petrarca la principale gloria, cioè la sua poesia? Non c'è dubbio che, almeno per il genere bucolico, in quegli anni

---

(1) Cfr. C. Calcaterra, *Il Petrarca e il Petrarchismo* in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, p. 190: « A noi qui « importa segnalare che al latino del Petrarca, discorsivo e ad un « tempo dotto, sentenzioso e insieme poetico, classicheggiante ma « con senso di vita e non d'accademia, è in gran parte dovuta l'im- « mensa fortuna che il suo messaggio umanistico ebbe in Europa ».

in Francia fu maggiormente gustato Battista Mantovano e che anche per quanto riguarda la prosa latina del nostro autore, il severo giudizio di Erasmo rimane significativo. Tuttavia questi fatti non siano interpretati come indicazioni notevoli di un gusto non formato ed esclusivo, ma come esempi di una particolare direzione che la cultura francese continuava a conservare nella sua evoluzione. Già nel sec. XV alcuni spiriti raffinati avevano letto ed ammirato le poesie per Laura; nei primi anni del Cinquecento non mancherà chi, pur fra tanta ammirazione per gli insegnamenti morali del Petrarca, sentirà interesse anche per gli insegnamenti amorosi. Non passeranno molti anni e questi ultimi saranno noti a tutti e non meno ascoltati ed imitati degli altri. Ma nessuno si meravigli se per passare dagli uni agli altri, i letterati francesi gradualmente passarono dalle opere morali alle poesie in latino e da queste alle più allegoriche delle poesie in volgare per giungere finalmente al *Canzoniere*. Tutta la cultura francese di quegli anni si rivela in questo progressivo mutare degli interessi e del gusto. Di tale evoluzione qui sono stati descritti soltanto i primi passi. Come essa in seguito si sia realizzata storicamente è quanto dovrà dimostrare un altro lavoro che di questo sarà quindi la logica continuazione ed il complemento.

FRANCO SIMONE.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

RASSEGNA MANZONIANA

1. Alessandro Manzoni, *Le poesie*, con introduzione e note di Ezio Chiorboli. Bologna, Zanichelli 1948 (in-16°, pp. liii-604).

2. Alessandro Manzoni, « *Dell'indipendenza dell'Italia* », *con l'aggiunta di altre pagine storico-politiche pure inedite o poco note*, a cura di Fausto Ghisalberti. Milano, Casa del Manzoni, 1947 (in-16°, pp. liv-124).

3. Umberto Calosso, *Colloqui col Manzoni*. Bari, Laterza, 1948 (in-16°, pp. 169).

4. Joseph Francis De Simone, *Alessandro Manzoni Esthetics and Literary Criticism*. S. F. Vanni Publishers and Booksellers, New York, 1946 (in-16°, pp. 429).

Mentre gli studi danteschi sembrano rallentare, quelli manzoniani crescono a valanga. Non è qui il luogo di cercare le ragioni del fatto, che sono molte e complesse: si può andare da una specie di conformismo di natura letteraria a uno di natura psicologica, nel formarsi di una temperie morale, che come avviene di ora in ora, nel tempo, ci mette in mano il libro d'uno o l'altro poeta, in alterna vicenda di silenzi o di richiami. E, pel Manzoni, si può dire che a partire dall'immediato anteguerra, quando sorse il proficuo e fecondo Centro di Studi manzoniani, e passando attraverso la guerra quando il Manzoni, dei *Promessi Sposi* in ispecie, fu per molti quasi una scoperta, di grande poeta consolatore, per venire ai tempi d'oggi, questa che noi viviamo sia la sua ora.

A dar ragione di tutto quanto si è pubblicato non una rassegna basterebbe, occorrerebbe un volume. Ci contenteremo di segnalare perciò solo qualche opera delle più significative, e pervenute, s'intende, per attenzione degli editori o degli autori a questo *Giornale*. Intramezzando all'occorrenza la citazione di qualch'altra, quando ci aiuti a fare il punto, come si suol dire, delle posizioni raggiunte.

I. — E poichè è sempre bene incominciare dai testi, eccoci a salutare con compiacimento l'amorosa fatica del Chiorboli per questa sua novità, di dar fuori, commentato, un « tutto » Manzoni poeta o *Le Poesie*, secondo il titolo, tutte le poesie, edite ed inedite, le approvate e no, e di prima e dopo la conversione — intendendosi per poesia la poesia in versi, secondo la denominazione antica, esclusa quindi

l'altra, la poesia maggiore dei *Promessi Sposi*. Siffatte raccolte obbediscono, direi, a una ragion di comodo per i lettori, e intanto vanno bene accolte, ma non a una necessità, resta ovvio, intrinseca alla poesia in sè, che pel Manzoni si svolge a tappe, per gruppi o forme che fanno corpo a sè, per cerchi che s'intersecano o cotangenti come direbbe un matematico, tolto forse il gruppo dei componimenti avanti la conversione, che sta più discosto, a sè. Comunque ha fatto bene il Chiorboli a ripubblicare insieme anche codesti *juvenilia*, alquanto trascurati un tempo e che meritano tutta l'attenzione della critica. Or qui ci vien doveroso un appunto alla edizione del Chiorboli. Si tratta cioè di questo: che, non essendo immaginabile che il suo volume sia dedicato alla scuola, ma forse anche se ad essa, noi avremmo gradito che l'autore nelle introduzioni o nelle note ci avesse dato la storia di questo crescendo di interesse che portò lui stesso a incorporare detti componimenti nel volume, e non lo avesse lasciato sottinteso.

Degli studi antecedenti ad esempio del Porena, così attenti e fondamentali, non mi par di aver trovato traccia (1); nè dell'angolo di visuale della poetica sotto cui dovrebbero essere studiati, secondo il Russo; la notizia dell'edizione critica prima di tutti questi componimenti fatta con tanta diligenza dal Chiari colle relative spesso esaurienti e finissime note è relegata nella bibliografia generale. Si direbbe che il Chiorboli sia nell'introduzione sia nelle note abbia voluto far tutto da sè, in negligenza del lavoro altrui. Ma così non è, e si palesa anzi, attenzione e scrupolo d'informazione, ma di una specie che direi tutta scolastica, non storico-filologica. Ciò non avviene solo nei passi o luoghi dove troveremmo a ridire, e vorremmo quindi conoscere la strada per cui l'A. è giunto alla sua interpretazione, ma anche in molti che approviamo. Tale per es. la nota alla celebre doppia similitudine del naufrago nel *Cinque maggio* (p. 219), che il lettore vedrà quanto persuasiva; ma almeno qui, perchè non un accenno a chi a quella interpretazione che ha ormai una vastissima letteratura s'era per l'innanzi più avvicinato? A persuaderci non fosse altro della bontà della sua. Ad apprezzare insomma degnamente la presente edizione è consigliabile riportarla sotto l'insegna della scuola nel cui spirito pare nata, anche se non ad essa destinata. Tante cose in caso contrario non sapremmo comprenderle: certe minuzie anzitutto, come p. e. quando accennando, una volta, al *berretto frigio* il Ch. sente il bisogno di aggiungere: « la Frigia era l'antica regione dell'Asia » ecc. ecc.; o, riportando il facile latino d'un versetto evangelico, di aggiungervi la traduzione; o dirci che *selvosa* = « ricca di

(1) Per la storia del framm. della *Vaccina* p. e. cui neanche si accenna e per la quale sarebbe bastato un rimando all'articolo della *Nuova Antologia*, 1 Settembre. 1926.

boschi », e *orbate* (detto di *spose*) = private dei mariti, e che *inferme* detto di membra = deboli secondo etimologia, e *frali* = fragili per sincope, e via di questo passo. Sono note di puro vocabolario, mentre la nota linguistica si fa desiderare in altri luoghi, come nel caso dell'ardito *nui* del *Cinque maggio*. E che dire, in tanto avanzamento degli studi stilistici, della sopravvivenza del linguaggio della vecchia rettorica, colle sineddochi, metonimie e metafore, e che si rimproverino così spesso al poeta improprietà, cattivo gusto, sconvenienza e simili per questa o quella voce e frase con un'insistenza di retore che ci ricorda certo fare indisponente del Tommaseo postillatore dei *Promessi Sposi*? Alla medesima zona scolastico-pedagogica appartiene il modo rettorico della ricerca delle « bellezze ».. Apriamo il volume alle pagine degli *Inni sacri*: il *Natale* ad es., e vi leggiamo: « non poche nè piccole, sono le bellezze di quest'inno » — e ci sovviene di padre Cesari che cercava le bellezze di Dante —. E null'altro è lasciato di buono all'inno fuori di esse, il giudizio estetico che vi subentra è di condanna complessiva: « ma la luce — egli dice — appena è apparsa, dispare, come un baleno, nell'opacità della prosa, anche se nobile il pensiero » (p. 167). Qui dunque tutto quel *Natale* che da un secolo usiamo mandare a memoria? Il giudizio convincerà pochi e non tanto perchè troppo severo, ma specialmente pel modo con cui è formulato.

E così per la similitudine celebre del *masso* ci si dice ch'essa è stupenda ma « troppo lavorata in sè e per sè, per vaghezza di artista » ecc., il che è forse vero, anche il Momigliano mi pare sia di questo parere. Ma perchè non concederci almeno l'ammirazione di quell'arte? Le note sono invece di condanna dell'una o dell'altra immagine per improprietà (*lenta*, di *mole* è detto improprio, mentre sappiamo che il Manzoni ha per sè l'esempio di Properzio: *lenta pondera*), cattivo uso di parole, infelicità di concetto, superfluità e simili. E lasciamo andare che delle tante discussioni cui si è offerta l'immagine del « masso » per la sua provenienza nulla si accenna; e, di contro, del verso: *batte sul fondo e sta*, che cosa capiamo quando ci si dice che è un verso onomatopeico? Non so poi quanto opportuno incolpare qui il Manzoni di difetto di commozione mistica, che non è cosa del Manzoni, e saremmo credo più nel vero cercando la commozione intellettuale nella direzione degli ultimi canti del Paradiso dantesco, ai quali per buone ragioni assai più che non si sia fatto finora accosterei l'ispirazione di tutta questa sacra lirica manzoniana.

Apriamo il libro a un'altra pagina, alle tragedie: il giudizio che balza innanzi è questo, che anzichè come tragedie conviene riguardarle come poemi drammatici. Giusto, ma poco più su con aperta contraddizione si legge che esse mal ressero al palcoscenico perchè il « grosso pubblico di ardui problemi psicologici non si interessa a teatro, non si cura di supreme ansie morali e religiose ». O l'una o

l'altra delle due ragioni, e che la seconda non conti lo dice Shakespeare, lo dicono innumerevoli altri grandi tragici. Il Manzoni non fu poeta da teatro; è tutto qui, ed inutile cercare attenuanti, di cui del resto il poeta non ha bisogno.

Il testo delle opere riproduce in complesso senza notevoli varianti quello del Chiari per le poesie avanti la conversione, e del Lesca per le altre, anche se esemplato, come dice l'autore, su altre edizioni autorevoli. Sul rammodernamento o adattamento della grafia, in alcuni casi, della accentuazione all'uso moderno, talvolta si può non essere d'accordo. Trattandosi di un A. non antico, noi riteniamo sempre meglio riprodurre il testo genuino salvo il caso che si tratti di errori veri e propri, di scorsi di penna o di stampa, dandosi caso mai in nota ragione delle variazioni proposte. Ma si tratta di pochi casi, ripeto. Al v. 16 per es. della versione da Virgilio (p. 4) il *troiani* del Manzoni è sostituito con *trinacrî*: ecco una svista, certo, del Manzoni, cui bastava richiamarsi in nota, tanto più che il verso come restituito dal Ch. riesce duro: *Poi due giovin trinacrî Èlimo e Pànope*; e tal voce fu evitata sia dal Caro sia dall'Albini. Lo stesso vorrei dire per la punteggiatura: quand'anche dall'originale derivi difficoltà alla comprensione del passo, l'annotatore è appunto lì per riparare ai possibili inconvenienti. Grande l'incertezza che dura per tutto il testo della *Vaccina*, che sarei propenso contrariamente a quanto mi par supponga il Ch. a ritenere non definitivo, abbandonato come fu, certo, a se stesso per il sopravvento di più alta ispirazione. Resterei incerto perciò tra la lezione del v. 8, str. 4ª proposta dal Ch.: *L'alta presenza sua ne sente il volgo*, e quella del Chiari: *L'alta presenza sua non sente il volgo*, ma preferibile forse per la ragione del presunto contrapposto qui voluto far sentire dal poeta, tra il poeta medesimo che il Genio visita nella solitudine dei campi e il volgo non visitato da esso Genio perchè appunto volgo, e di città. Alla str. 5ª, v. 1: *ma nel mistico punto...*: *mistico*, dice il Ch. non è proprio. Non capisco il perchè. E c'è invero la variante: *sacro* che comunque chiarisce tutto. E qui era forse il luogo, e più ancora innanzi nel *Trionfo della Libertà*, quanto all'ispirazione dei due componimenti, di sottolineare il dantismo proprio del Manzoni (ne accennai poco sopra), e per i due aspetti con cui si presenta: il primo si è della preferenza data alla cantica del *Paradiso* — onde più facile spiegarsi i riflessi di questa negli *Inni sacri*, siccome la più vicina alla forma tutta propria, intellettualistica, della religiosità manzoniana —; il secondo ci chiama a questa considerazione, che quel dantismo è sì di riflesso montiano, si sente sorto solo sotto il segno del Monti, ma per il resto è tutto manzoniano, con un accento forte, convinto che ci riconduce all'originale, di minore eleganza se si vuole in confronto al montiano, una sua durezza petrosa, eppure comunque preferibile allo stucco, per riprendere la bella immagine dell'Oriani, dell'imitazione montiana. Abbiamo

visto con piacere perciò, perchè bella, fermata ivi dal Ch. la similitudine:

> Qual'è lo can che tremando s'accoscia,
> se il signor con la verga alto minaccia,
> tal restrinsersi i mostri per l'angoscia
> (I, 130-2)

e con l'annotazione: « Similitudine più manzoniana che dantesca, ma di Dante non indegna ». E, se passiamo all'altra di II, 13-15:

> Qual se fiamma divora arida scorza
> avidamente, e d'improvviso d'acque
> talun l'inonda, subito s'ammorza,
>
> così sotto la gioia il timor giacque,

ancora è ben osservato dal Ch. ch'essa è nuova e molto diversa dalla celebre dantesca del tizzo verde. Solo che a spiegarci quella novità, non sarà fuor di luogo rammentare che se Dante è lontano, si è perchè gli è sottentrato l'Ariosto:

> poi si vide sudar su per la scorza,
> come legno dal bosco allora tratto,
> che del fuoco venir sente la forza,
> poscia che invano ogni ripar gli ha fatto
> (*Orl. Fur.*, VI, 32).

dove è interessante notare che *forza* e *scorza* tornano eguali e in rima anche nel passo del Manzoni, nel verso 13 citato e l'11° che gli si lega:

> poi surse in petto con subita forza ecc.

E forse anche la similitudine antecedente del cane è reminiscenza più direttamente ariostesca che dantesca, della celebre dei due « can mordenti » del *Furioso* II, 5.

Se ciò rileviamo, non è per un mero gusto di filologia, ma perchè è interessante scoprire sin da questi primi passi un Manzoni a contatto con l'Ariosto, a ribadimento di quei toni ariosteschi presenti, come la critica ha da tempo rilevato, nell'ispirazione della poesia maggiore dei *Promessi Sposi*; e ci viene conferma della bontà della nostra tesi già altre volte affacciata (1), che uno degli errori gravi della critica manzoniana del passato è stato quello di segnare troppo forte il distacco nei riguardi dell'arte tra il Manzoni di prima e dopo la conversione; e credo che per non aver badato abbastanza a quel prima, un pur valente critico odierno (2) abbia potuto scrivere parole come queste,

---

(1) V. in *Aless. Manzoni*, Estr. da *Idee e uomini del Risorgimento d'Italia*, vol. II, Torino, 1948, e in *Alfierianismo del Manzoni*, Estr. da « Convivium », 1949, n. 3-4.

(2) V. Gius. De Robertis, in *Primi studi manzoniani*. Firenze, 1949, a pag. 88 e 91.

che il Manzoni cioè « era sprovvisto di letture classiche nostrane », e in lui « scarsa » la « conoscenza dei nostri classici e della nostra tradizione ». Il che se discutibile per il linguaggio prosastico (e si veda quel che diciamo poco più in là) cui va in proprio l'appunto del De Robertis, sarebbe del tutto errato per il linguaggio poetico o la cultura letteraria in genere del Manzoni. Tutta questa prima produzione poetica, prima, ma che ci porta alle soglie dei capolavori del Manzoni, testimonia di una singolare conoscenza e pronta assimilazione dei nostri classici. Dei quali, ad assimilazione avvenuta, è facile non avvertire la perenne presenza. E già leggendo il Monti si potrebbe dire che il Manzoni quella tradizione se la trovava lì come riassunta; ma egli andò ben più in là. Con Dante, con l'Ariosto, per non parlare d'altri a lui più vicini, e Parini o Alfieri, si ricordi quanto egli seppe del poeta della tradizione per eccellenza, e arduo e squisito, il Petrarca. Ce ne avverte spesso anche il Chiorboli nei frequenti diligenti richiami (1). Non per altre vie che di quello studio, di quell'assimilazione anche il Manzoni, come tant'altri, sarebbe pervenuto all'eccellenza del suo endecasillabo, spesso perfetto, nelle tragedie, per riconoscimento del Goethe e del Carducci.

Sotto questo rapporto mi par risolvibile anche il caso del poemetto *Urania*. Si sa che su di esso i giudizi sono divisi: c'è chi punta sull'eccellenza del poemetto (2) e chi pur ammirandone la tecnica lo vede segnare un passo indietro rispetto al *Carme per l'Imbonati*. Il Ch. è tra quest'ultimi, e ne salva alcuni frammenti, degni, dice, di un grande poeta, non il tutto. Noi sappiamo quanto la composizione del poemetto sia stata, più che tormentosa, tormentata e perciò si sia protratta nel tempo lasciando infine deluso e malcontento il poeta. Ora che quelle parti eccellenti e di reale poesia, e superiore, bisogna dichiararlo, a quanta ne aveva scritta prima, si alternino ad altre parti, stanche e faticose, non è secondo noi cosa di molta importanza. Importante si è la dimostrata presenza di quel sicuro possesso dell'arte, d'una tecnica ormai addestrata e perfetta che consentirà al poeta, nel mutato contenuto, di raggiungere, e nel modo cui si accennò, quella pienezza espressiva nel ritmo della parola, del verso ch'è tutta sua, prima nelle tragedie, in alcune liriche, e infine nessuno si meravigli, nel discorso più libero, o prosastico dei *Promessi Sposi*.

E, per star sempre nell'ambito delle cose dette, e concludendo, ancora un rilievo a un altro giudizio del Ch. a proposito del sermone

(1) Vedi ad es. le note ai vv. I, 32; III, 73 del *Trionfo d. l.*

(2) Tali il Bertoldi, il Chiari, pel quale secondo, anzi, l'*Urania* dimostra ciò che il Manzoni poteva raggiungere anche seguendo questo poi ripudiato genere d'arte. Non credo. Ma il giudizio appartiene a quelle pròsnosi ragionate *per absurdum* e quindi inutili. — Si veda anche — aggiungiamo nelle bozze — l'importante saggio di F. PIEMONTESE, *Manzoni lirico*, in *Humanitas*, 7°, 1949, p. 735.

Contro i poetastri. Vi si dice che in esso c'è « non poca ciarla », e s'indica la ragione del fatto nella constatazione che il Manzoni fu caustico, sì, e umoristico, ma che « di poeta satirico non aveva, no, la stoffa ». Dubito che nella frase del Ch. ci sia qualche sottinteso; chè, così come la leggiamo, ci lascia alquanto perplessi. Che la satira presente nei *Promessi Sposi* costituisca poesia, non meno, analogamente anzi, che nel poema dell'Ariosto, c'è chi ne dubita?

Or, tutto quanto s'è detto del commento del Ch. non suoni a deprezzamento dell'opera che noi siamo i primi a valutare nel suo complesso d'amore e di fatica, e d'utilità, anche, che ne deriva agli studiosi o anche solo lettori del Manzoni. Chè, altrimenti, non ne avremmo parlato. Ne abbiamo voluto segnare soltanto alcuni limiti in rapporto a sentimenti personali e ai risultati e al metodo della critica manzoniana più recente.

II. — La pubblicazione del Ghisalberti rientra nel piano di studi per un'edizione critica delle opere di Alessandro Manzoni già disegnato da Michele Barbi prima del '39 (1). È già lì indicato chiaro il titolo spettante a questo scritto storico-politico del Manzoni, l'ultimo suo, e che non è *Unicuique suum*, che ne è solo il motto epigrafico, ma *Dell'indipendenza dell'Italia*, come frammento a sè stante di quel capitolo sulla *Rivoluzione Italiana del '59* rimasto come ognuno sa incompiuto e che doveva far parte del più noto scritto, pur esso frammentario e intitolato *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*. Una prima volta il frammento era stato pubblicato, e fu opera benemerita, da Domenico Bulferetti in unione con U. Cosmo in alcuni numeri del quotidiano *La Stampa* di Torino, del dic. 1924, e l'interesse che suscitò, perdurante a tutt'oggi, spiega l'accoglienza tanto favorevole che molti (e noi per primi) (2), hanno fatto all'edizione del Ghisalberti (3). Il cui volumetto si presenta come un tutto, in una sua pratica compiutezza: al discorso accennato cioè e fondamentale *Dell'indipendenza dell'Italia* è aggiunta un'appendice di ben undici numeri. Tra questi, a citarne qualcuno dei più importanti, figurano: — Nelle sue varie stesure la lettera 11 Febbraio 1873 all'Agordino (il consigliere comunale di Torino e delegato alla direzione del comitato incaricato della raccolta di autografi di uomini illustri già cooperatori all'indipendenza nazionale, in risposta all'invito ricevuto), e in cui il Manzoni delinea sobriamente quello che è il sugo del discorso citato, la celebrazione del

(1) Cfr. *Annali Manzoniani*, vol. I, Milano, 1939, p. 100.

(2) Il Bulferetti da lungo tempo ne aveva promessa una sua e come essa sarebbe prossima, si veda nella sua recensione all'edizione del Ghisalberti in *Convív.*, 1948, n. 3, p. 460 e sgg.

(3) Cfr. l'Estr. *Al. Manz.* citato.

Piemonte cioè e del suo Re Vittorio Emanuele II come fattori essenziali dell'indipendenza e dell'unità nazionali; — gli utili abbozzi dell'*Avviso al lettore* per la progettata pubblicazione del discorso; — la bellissima lettera al Lamartine, del 6 Aprile 1848, già nota e tanto bene illustrata dal Bertoldi nella sua raccolta antologica delle prose manzoniane (vorrei solo ancora avvertita la finezza con la quale *Alexander Manzoni* distingue in Lamartine il *cher poète* dal politico reazionario che non aveva capito l'Italia del '48 ancora per lui divisa nella *diversité des Etats* del passato); — l'articolo anonimo uscito nel giornale torinese *La Concordia* del 15 Settembre 1848, di carattere politico economico; — e l'altra lettera, argutissima, però non spedita, del '72 al *Corriere* di Milano sull'*Unità dell'Italia e la quadratura del circolo*, ove rintuzzando l'infelice sortita — ripresa nel titolo — del Thiers, con spirito che potremmo dire alfieriano risponde tra l'altro così: « Ma a quei Francesi, che s'alzano a maledire e a beffare questa per tanto tempo miserabile Italia, si può dire: *Flete super vos...* ». E son ristampati inoltre dal Gh. abbozzi, frammenti, redazioni diverse di fogli staccati riguardanti sia il discorso citato sia il primo abbozzo dell'*Introduzione* al Saggio sulle due rivoluzioni. Un'ampia esauriente prefazione dà ragione del tutto, offre una particolare descrizione dello stato dei manoscritti, dei criteri seguiti per la ristampa, discorre del contenuto e significato storico, ideale del testo. Sui primi non ci pronunciamo, chè sarebbe presunzione nella poca esperienza nostra in siffatti lavori, se pur ci rendiamo conto delle grandi difficoltà superate dall'editore, cui possiamo affidarci, trovando noi quanto ci bisogna, ordinato, ragionato, e in tal senso questa edizione del Ghisalberti parmi soddisfare appieno. A qualche inconveniente, come ai non pochi errori di stampa o sviste l'A. potrà riparare in una seconda edizione. E restiamo pure in desiderata attesa della nuova edizione promessa dal Bulferetti.

La data della composizione del *Dell'indipendenza* è il 1873 secondo il Ghisalberti, da ritirarsi al '71 secondo il Bulferetti: non so se la questione sia di molta importanza, dato che comunque si tratta di uno scritto posteriore al '70, e che riassume, questo importa, il pensiero politico del Manzoni quale l'aveva guidato lungo il corso della sua lunga vita, dalla composizione si può dire del *Trionfo della Libertà* al termine della vita via via lungo le tappe tristi o gaudiose del nostro risorgimento, il '21, il '48, il '59, il '66, il '70. Ciò che colpisce appunto è il miracolo della lucidità del pensiero in scrittore non più lontano dai 90, del dettato che è di un tono quasi giovanile e par anzi ritrovare la freschezza e l'onda della prima lirica, politica, dei cori, quasi un testamento lasciato ai posteri di quell'ideale che come un astro l'aveva guidato tutta la vita; e dove si lascia ancora una volta ammirare, con la stretta unità e coerenza del pensiero all'azione — azione che pel Manzoni, mi piace insistere, è sinonimo

di poesia —, la linearità di quel pensiero, linearità che fu prima del carattere, e simile, a usar un'immagine del Manzoni stesso, — quella da lui foggiata per la vita del Cardinale Federico, — a « un ruscello « che scaturito limpido dalla roccia, senza ristagnare nè intorbi- « darsi mai, in un lungo corso, per diversi terreni va limpido a get- « tarsi nel fiume ». Nella prefazione del Gh. il lettore troverà, come dissi, quanto gli occorre all'illustrazione storica letteraria dell'operetta. Un punto resta ancora non chiaro: Firmò o no il Manzoni l'appello dei Milanesi a Carlo Alberto per invocare l'aiuto contro lo straniero? Secondo il Ghisalberti parrebbe di sì, ma secondo il Bulferetti da lui riportato in nota che no, perchè l'appello da lui firmato sarebbe un altro, quello steso dal Cattaneo e altri patriotti con intento antialbertista; nè il Ghisalberti si pronunzia sopra la tesi del Bulferetti.

Il fatto però che egli non diede la sua adesione al plebiscito del '48 per la fusione col Piemonte, potrebbe riuscire a conferma della tesi del Bulferetti; che però mi sembra trascorrere quando descrive un Manzoni risolutamente contrario a Carlo Alberto (1). Son per credere che la sua accettazione della monarchia l'abbia subordinata a una condizione, un po' simile in ciò al Mazzini, all'unità cioè e indipendenza di tutta l'Italia, e considerato pertanto la monarchia non come un termine ideale ma come un mezzo. Ma ciò non poteva infirmare l'alta serenità del giudizio storico propria del Manzoni. N'è conferma un giudizio sul Carignano come questo: « Quel Re « sventurato non ebbe a fare per l'Italia che l'ultimo sacrifizio, d'an- « dare a morire lontano da essa, non avendo incontrata quella sorte « sul campo e nel folto delle palle nemiche », parole che si direbbero avere ispirato il Carducci della chiusa celebre dell'ode al *Piemonte*, ma il Carducci non conobbe, ed anzi, mi vien di pensare che se egli le avesse conosciute, queste ed altre allora inedite, già assai prima del discorso di Lecco e a cuore ancora più aperto, si sarebbe riconciliato col grande lombardo. E invero, per concludere come abbiamo cominciato, ciò che sorprende in questo frammento soprattutto non è tanto o solo l'acutezza dialettica, ma che il pensiero d'un contemporaneo siasi potuto elevare così alto da farsi nonchè interprete, storico del suo tempo, e, col pensiero, il lirismo che anima e colorisce il discorso, adopra immagini come quella del ragazzo olandese che per salvare i campi oppose all'acqua che stava per prorompere da un punto dell'argine « la sua piccola ma tenace schiena », in attesa d'un soccorso, a similitudine del piccolo esercito Piemontese in difesa sulle Alpi di tutta l'Italia. Immagine questa che per espressività e icasticità potremmo dire di gusto machiavelliano — e l'incisività anzi stessa della parola entro un andamento e una fluenza quasi

(1) Cfr. la sua *Storia della lett. ital.*, Paravia ed., vol. III, p. 191, n. 1.

oratoria tiene dell'antico, in qualche punto ci riporta col pensiero alla grande tradizione della prosa cinquecentesca. A lui ben familiare, del resto. Ma di questo in altra sede.

III. — Il libro del Calosso (1), scritto in esilio, nel '39, stampato una prima volta a Malta nel '40, riappare ora senza mutamenti, dato che esso — come scrive l'A. — « rispecchia in parte il mo- « mento in cui fu scritto e il pubblico straniero, dei *suoi* alunni, tra « cui nacque, e può quindi dare al lettore la sensazione dei problemi « che nascono e anche dei sentimenti che si sviluppano insegnando « la lingua italiana all'estero e guardando meditativamente ai nostri « grandi classici in un'ora tragica ». Un Manzoni dunque vivo e operante fuori del mondo consueto della letteratura e della critica così detta ufficiale, entro un mondo più largo, saggiato sul banco di prova di un momento tragico della storia contemporanea e di una dottrina politica militante, e ideologicamente non certo « manzoniana »: « Il Manzoni vale una messa » dice una volta il Calosso scherzosamente. E pur c'è di che compiacersi, chè l'A. supera per questa via quello che per lui, per altri, avrebbe potuto costituire impedimento, libera se stesso, e con se stesso il poeta, da quelle preoccupazioni d'angustia e limitatezza come per la presenza d'un'arte confessionale, che sono ancora di molti, e ne fa una voce per tutti. Questo ci pare il risultato più appariscente del libro. Non sarà esso, s'intende, nato così come si disse sotto il segno dei tempi e d'un programma politico attuale, il vero, il tutto Manzoni: a quell' « odor di sacristia » che al C. par di percepire tuttavia, troppo si sostituisce odor di filanda e di « bigatti », per poco non vediamo o sentiamo Renzo il filatore di seta contadino intonar l'inno dei lavoratori; ma non noi ce ne impressioniamo, è una perdita che scontiamo in partenza; l'importante si è, ripeto, che ci ritroviamo dinanzi a un Manzoni vivo e perenne nella virtù del suo magistero di umanità e di bellezza. In questo sentimento il C. ha dettato molte e buone pagine, originali anche quando non in tutto per noi nuove, originali per l'accento o per quel mordente che è proprio del C. scrittore e parlatore. Detto questo, riconosciuta la fisionomia del libro, non ci resterebbe che di riportarne passi o luoghi ad esemplificazione e testimonianza.

Tuttavia sottolineeremo alcuni di quei punti che più son degni di nota e ci invitano con l'importanza dei problemi che vi affiorano. Come al C. l'opera del Manzoni appaia tutta *sub specie poëseos* s'è già lasciato intendere, e il perchè, la giustificazione critica di

(1) D'esso già in questo *Giornale* ebbe a far cenno L. Pescetti, in felice sintesi, in nota alla sua recensione del volume del Calosso sull'Alfieri. (Cfr. vol. CXXVI, 1949, p. 196, n. 1).

tale sua interpretazione contro le riserve del Croce egli la dà nell'ultimo capitolo, che è tutto polemico.

L'accento batte dunque alternativamente sul contenuto ideale e l'arte di quella poesia, al poeta dell'antiretorica è fatto corrispondente il poeta del riserbo morale, al poeta del verismo rappresentativo il poeta degli umili. Nella sfera del contenuto ideale emerge innanzi tutto il problema religioso, e con esso, perchè strettamente legato, il problema politico, ed è questo il luogo dove le acque del pensiero calossiano si mescolano, bisogna ben dire, con troppo ardimento a quelle del Manzoni, agendovi ora da colorante ora da decolorante, da colorante per la parte del pensiero politico, da decolorante per quella del pensiero religioso e morale. La prima lo porta — salvi sempre i nobili ideali del Risorgimento politico di giustizia e libertà pei quali siam tutti, quando allo stato puro, ideologicamente d'accordo — ad anacronismi forzati o a parentele troppo strette come a quella col Mazzini, e che pur sussiste, e parallelamente, per rispondenza, a deduzioni troppo precipitate, come quando non solo fa sua, ma rincalza la seducente formula dello Zottoli, dei *Promessi Sposi* definiti come il romanzo degli umili (1), cioè dei *poveri diavoli:* dei quali si potrebbe dire viceversa che se, com'è vero, su di essi cade l'accento, non da essi viene l'accento al romanzo, se pur non volessimo ridurre questo alla favola di Renzo e Lucia; mentre esso spazia tanto più alto e quei poveri diavoli non sono che le *dramatis personae* d'una vasta tragedia che involge tutti in una determinata età della storia d'Italia, in alto e in basso, umili e grandi. E aggiungerei, giacchè sono nel discorso, che la parola « umile » riferita al romanzo del Manzoni può riuscire una *vox aequivoca*, avendola il Manzoni usata e applicata per suo uso in tutt'altro senso, quello cioè che ci risulta dalla definizione della parola « umile » che esce dalle *Osservazioni sulla morale cattolica* (parte I, cap. XVII, p. 346 ed. Cojazzi): « Ah! « se nella vita che ci resta a percorrere, ci sono preparati dei passi « difficili e dolorosi, se per noi s'avvicina il momento della prova, « preghiamo che ci trovi nell'umiltà, che il nostro capo sia pronto « a chinarsi sotto la mano di Dio, quando sia per passarci sopra ». Che è la poetica, il sugo della poetica degli *Sposi Promessi* e dei *Promessi Sposi* stessi, e pel quale il romanzo meglio che degli umili

(1) Sono note le limitazioni apportatevi dal BARBI (cfr. *Annali manzoniani*, 1942, vol. III, pp. 31 e sgg.) e dal MOMIGLIANO (v. *La compagine dei Promessi Sposi* (1931) in « Studi di poesia », Bari, 1938, p. 157). La citazione non va però al C. non volendo noi aver l'aria di mettergli in mano dei libri, quando egli dichiara di non averne potuto usare che pochi. Certo è che ad alcuni egli non ricorse deliberatamente saltando per così dire i problemi che gli parevano inutili: quello del giansenismo p. e. e fece male. Sia l'ormai classica opera del Ruffini, *La vita religiosa di Alessandro Manzoni*, sia quella del De Lollis su *Alessandro Manzoni e gli storici liberali francesi della restaurazione*, non si possono tralasciare senza danno.

potrebbe definirsi dell'umiltà, o degli umiliati se si vuole: d'un'umiltà s'intende intrepida come quella di Lucia, del Cardinale, dell'Innominato dopo la conversione, e non pusillanime come quella di Don Abbondio. Ne discende come da causa ad effetto l'altra tesi già accennata, racchiusa nella definizione data dei *Promessi Sposi* come romanzo verista. Per giungere ad essa il C. passa attraverso la dottrina delle idee innate, e livellando il mondo manzoniano a un vero umano che parla, così egli s'esprime, da sè (p. 48), a una religione tutta semplice, quella di Renzo Tramaglino (p. 53 e 55): giudizi che san di paradosso, quasi dicessimo, ricorrendo a un altro paradosso, che i *Promessi Sposi* è come se li avesse scritti non il poeta Alessandro Manzoni, ma un Renzo Tramaglino, filatore di seta. Esteticamente strana poi, questa preferenza del C. per Renzo, che viceversa non ci appare il personaggio forse meglio riuscito e dà talvolta nella maschera regionale. Se ne veda il delizioso ritrattino nel cap. XXXVII: « e allora faceva « uno sgambetto, e con ciò dava un'annaffiata all'intorno, come un « can barbone uscito dall'acqua; qualche volta si contentava di una « fregatina di mani; e avanti con più ardore di prima ». Non sembra una scena da maschera burattinesca alla Gianduia, alla Meneghino? Più persuasivi ci sembrano i due capitoli intorno al poeta dell'antiretorica e del riserbo morale. Anzi nel concetto di questo secondo capitolo si raccoglie, può dirsi, l'accento di tutto il libro, e anche dove si discorda c'è da imparare o di che compiacersi per l'acume con cui il C. ha cercato di penetrare nel segreto dell'ispirazione centrale del romanzo. Ed è miracolo che certe premesse o idee preconcette della natura di quelle descritte, non abbiano pregiudicato la finezza di alcuni giudizi estetici, cui direi l'A. arriva spesso più per via d'intuizione, d'innato buon senso o sentimento che per le vie della ragione critica. Tali i passi ove si parla dello stile e tono generale del romanzo, anche in rapporto alle opere precedenti, o si discorre del paesaggio, o ancora più in là, per tutto un capitolo staccato ma ch'è diretta continuazione di quello del riserbo morale, dell'*amore* quale da noi deve essere inteso e l'intese il Manzoni, cioè come amore coniugale, e siffattamente anche quello di Ermengarda nell'*Adelchi*. Il C. non nutre simpatia per la letteratura dei moderni e contemporanei, nè per la loro critica troppo incline, quale egli la vede, a rompere le opere d'arte in frammenti; e coglie pertanto bene l'unità del romanzo, l'unità sua estetica nell'unità del pensiero creativo. Eppure tuttavia egli par non essersi accorto della stonatura di quel Manzoni quasi impressionista che talora gli cade di penna, allor quando parla di un poeta « impegnato a risolvere il mistero », del « poeta dell'inesprimibile », « dal tremito segreto davanti al mistero e all'ignoto », e così di seguito, laddove anche quel tragico frammento del *Natale del '33: Sì che tu sei tremendo...* e che citiamo perchè da lui citato, è nello spirito del passo da noi riportato della *Morale cattolica*, di

sommessione piena cioè davanti a Dio nella consapevolezza della divina chiaroveggenza. E sia pure che, come appare da un'altra bella pagina del C., quel mistero venga indicato con acutezza come mistero della vita: *gran segreto è la vita...*, segreto che solo la morte discopre; sempre però la fede manzoniana è, ripeto, chiaroveggenza, cioè, luce chiara e ferma che si traduce nel forte o pacato e perciò classico tono della sua arte (1). E scrive il C. in un altro punto che il Manzoni sfuggì al pessimismo illuministico alfieriano sboccante nel suicidio, attaccandosi alla soluzione logica dell'ortodossia cattolica (p. 55-56): e di nuovo ci sorprende come non si sia accorto che quell' « attaccandosi » sa di una fede di appicco, di ripiego e che andrebbe ancora per quel vago deismo della sua giovinezza o per una religiosità di tipo sentimentale, non quella filosofica, profonda del Manzoni. Così tanto bene è ascritto dal C. a quel riserbo morale il principio manzoniano del *nolite judicare*, ma di contro egli non vede come l'indulgenza che ne deriva per il peccato in genere, la colpa, non implica rinuncia al giudizio morale, e che perciò il Manzoni dei *Promessi Sposi* resta il medesimo Manzoni della *Storia della colonna infame*, e cioè il Manzoni della *Morale cattolica*, giacchè la legge evangelica esorta sì all'indulgenza, ma è anche legge discriminante inflessibile del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto. E ancora: da quel riserbo è giusto veder nascere l'umorismo che il C. anche per qualità sue d'ironista sa cogliere tanto bene; salvo però poi a sminuirlo quando lo dichiara come la parte più facile del romanzo. Se è vero che talvolta nel romanzo l'umorismo scende a facezia, ciò avviene molto di rado e l'umorismo anzi e più spesso è di una sottigliezza o finezza che sfugge all'occhio facile o distratto. Ma non più. I pregi del libro, s'è visto, son tanti; ciò che lo indebolisce (2) è, ripetiamo, la chiave non adatta che il C. ha adoperato per entrare nel mondo manzoniano.

---

(1) Si veda ora sul problema lo studio cit. del PIEMONTESE, a p. 741.

(2) Solo per debito di recensori-censori preciseremo che il Manzoni non fu conte; e non crediamo a una svista del poeta, svista che diverte il C., quando nell'ultimo cap. il Manzoni scrive che la gente credeva che Lucia avesse i capelli biondi, « proprio d'oro », mentre nel cap. II le fa i capelli neri. Come annota bene il Russo nel suo commento (p. 722, n. 435) si tratta di una maliziosa ironia del Manzoni sulla facile credulità del volgo e che va nel fiabesco. Reale invece la svista d'aver cambiato sesso a uno dei figli del sarto: Nel cap. XXIII il sarto ha due bambine e un maschio, ma nel XXIX una bambina e due maschi... Parlando poi della nascita del Comune italiano nel medio evo, il C. è troppo fermo all'interpretazione romantica; parla cioè d'una frattura tra Roma antica e l'Italia dei comuni, mentre questa, ci sembra, è solo apparente e il Comune sorge dalla dissoluzione del Sacro Romano Impero, ma per un ritorno al diritto e alle istituzioni dell'antica Roma repubblicana. Il sentimento « antiromano » poi, proprio del Manzoni non è sempre quello che egli crede: il verso famoso p. e. *un volgo disperso che nome non ha*, non suona, no, irrisione contro le forme d'una tradizione persistente, ma al contrario è lamento e frustata insieme, a far di quei ricordi romani una realtà operante. Basta leggere il *Discorso su alcuni punti della storia longobardica*.

Pur tuttavia dobbiamo essergli grati per la parte di luce o quasi direi meglio di calore che v'apporta, e per aver dimostrato ancora una volta, ove ne fosse stato bisogno, la potenza, oserei dire la prepotenza di quella poesia sotto qualunque angolo o piano di visuale uno la guardi.

IV. — Uno dei problemi fra i tanti intorno al Manzoni, è quello della mancata sua universalità come poeta europeo (1). Anche il Calosso ne parla in un capitolo sul Manzoni e gli inglesi. E attribuisce la scarsa risonanza dei *Promessi Sposi* presso quella nazione al fatto ch'essi possiedono uno Scott, onde l'impressione loro di trovarsi coi *Promessi Sposi* come alla presenza d'un inutile o cattivo doppione. Assai meritoria perciò l'opera del Calosso per promuovere il culto del nostro poeta tra gli studenti stranieri (2), ed è da augurarsi che il buon seme non vada perduto. Opera a lui affine ha compiuto tra gli anglosassoni d'America e circa quegli anni stessi Giuseppe Prezzolini con un corso sui *Promessi Sposi*, del quale ci dà notizia il De Simone nell'introduzione al suo ampio volume, nato nella scia di quegl'interessi, riconoscendosi continuatore e discepolo. Studia, come il titolo suona, l'estetica e la critica letteraria del Manzoni, a preparazione e forse introduzione, pensiamo, di un altro futuro studio sul Manzoni poeta. Diciamo subito che si tratta di lavoro scrupoloso, fatto di simpatia e d'intelligenza, riccamente informato — o sino al punto in cui ciò era possibile a studioso straniero —, critico ma di carattere prevalentemente e largamente espositivo e descrittivo, secondo un metodo didascalico che dà al libro la sembianza di un'ordinata raccolta di lezioni. La sua ampiezza appunto, le analisi particolari c'impediscono nel poco spazio consentitoci, di seguirlo punto per punto. Basti pertanto un breve elenco degli argomenti trattati che speriamo sufficiente a fornire un'idea della ricchezza del suo contenuto. Nella prima parte del volume è studiata e presentata l'estetica del Manzoni (o, come forse sarebbe stato meglio dire, la poetica, sebbene i confini, come si sa, tra le due sieno sempre alquanto labili), suddivisa nei suoi tre momenti o periodi principali: dell'iniziazione classicista, della conversione al romanticismo, della negazione teoretica delle opere di poesia, degli studi sulla lingua, la storia ecc. Assai più ampia la parte seconda, comprendendo i giudizi variamente per luogo e tempo espressi dal Manzoni sugli autori letti

---

(1) La prima ragione starebbe secondo il PASTONCHI (v. in *Prefaz.* ai *Pr. Sp.*, S.E.T., 1947) nell'impossibilità di trasmettere in altre lingue l'ironia inespressa del romanzo.

(2) Ad uno di essi caduto in guerra e autore d'uno studio di *Difesa medica della peste del Manzoni contro alcune critiche recenti* è infatti dedicato il volume sopra esaminato.

o saggiati, la descrizione degli atteggiamenti presi di fronte ad essi in armonia sempre agli interessi particolari del pensatore o scrittore. In una serie di capitoli successivi si tocca così degli autori latini, da Virgilio a Orazio e Plauto, da Cicerone a Lattanzio; poi degl'Italiani, da Dante a Foscolo, dal Machiavelli e Vico al Rosmini, su su fino al folto gruppo dei romantici lombardi, dal Porta al Grossi. Quattro capitoli sono poi dedicati rispettivamente alla letteratura francese, inglese, tedesca e spagnola — interessante specie quest'ultimo perchè meno studiato sinora, coi nomi grandi che vi appaiono di Cervantes, Camões e Calderon —. Accenniamo con lode alla ricchezza dell'informazione dell'A. di cui fa fede anche la bibliografia apposta in fondo al volume; nè delle omissioni alcuno farà colpa all'A., vivente all'estero, e solo duole di esse per le agevolazioni che gli sarebbero venute a una trattazione in certi punti più compiuta o di più puntuale giudizio critico (1). Appaiono ben messe a frutto le opere capitali dello Scherillo, del Galletti, del Momigliano, qualcuna del Russo e molte delle minori; ma restarono ignorati all'A. pur altri scritti fondamentali al suo assunto, come tanto per citarne qualcuno il volumetto del Petralia sulla poetica Manzoniana, del Calcaterra sui giudizi letterari del Manzoni, del Saint-Beuve e del Galley sul Manzoni e Fauriel, del Torraca e Fassò per Walter Scott, dello Schiaffini per la lingua (2). E poichè il volume è così denso e tratta d'un

---

(1) Si veda ad es. il giudizio seguente (a p. 219): « Se noi consideriamo le idee « del Manzoni circa l'Alfieri, siamo colpiti da due cose: l'esatto apprezzamento « di diversi aspetti esteriori dell'arte dell'Alfieri e l'inclusione di una valutazione « soggettiva dell'uomo in quella dell'artista. Da questo punto di vista, esso può « esser considerato come uno dei giudizi più tipici del Manzoni. È chiaro che le « sue proprie teorie letterarie gl'impedirono di vedere quei qualsiasi elementi posi- « tivi e originali che posson esser stati in Alfieri poeta, altrettanto come le sue « convinzioni religiose e morali gl'impedirono di vedere gli elementi originali e « positivi dell'Alfieri uomo e pensatore ». Abbiam riportato traducendo tutto il giudizio perchè si veda quanto impegnato, chiaro e preciso. Solo che l'Alfieri del Manzoni non è tutto qui, come anche recentemente credo d'aver dimostrato (cfr. *Alfierianismo* ecc., cit.), e il De S. non tiene conto di molti altri elementi dell'arte del Manzoni, di alcune sfumature del giudizio, e guardando si può dire questi da una parte sola, se ne limita la visione totale.

(1) Talvolta, bisogna convenire, la trattazione dell'A. è in sè tanto completa da non far apparire l'eventuale lacuna, e per la raccolta sua dei materiali reca un contributo reale e una guida, anzi, a chi vorrà andar più in là. Citiamo p. e. il capitolo *Goethe and Schiller*, uno dei belli, dove appunto poco manca alla compiutezza anche se della letteratura goethiana ci cita e conosce solo un modesto lavoro, e ignora lo studio del Flori e qualche cosa d'altro per cui ci permettiamo rimandarlo, e solo per conoscenza, al nostro saggio: *La poesia di Manzoni nel pensiero di Goethe* in « Nuova Ant. », sett. 1949. Di contro troppo povero e spicciativo è il capitoletto su *Antonio Rosmini* (pp. 271-2), che in una trattazione di poetica e critica doveva stare quasi in testa e con ben altro sviluppo. Non so se tutti saranno d'accordo poi in siffatto giudizio: « We might say, in fact, that Rosmini played « the same rôle of confidant and critic in Manzoni's postcreative, or philosophical,

aspetto del Manzoni, se non trascurato, certo non ancora sufficientemente approfondito in modo esauriente, avremmo voluto che l'A. avesse prestato un po' più d'attenzione di quanto egli faccia a scritti del Manzoni stesso; come per esempio alle pagine delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, fonte oggi riconosciuta primaria per uno studio sulla poetica del Manzoni, oppure alle pagine pubblicate dal Bonghi e Sforza dei materiali estetici, o ancora a quegli *Sposi promessi* che ad un occhio avveduto si scoprono come un testo quasi di poetica generale dei *Promessi Sposi* e da porsi alla base dell'intelligenza dell'arte del romanzo. Con ciò non vogliamo punto diminuire nei lettori l'interesse che il libro del De S. si merita, e sotto molti aspetti. Libro che è anche armoniosamente costruito, legato e fuso nelle sue parti, e che allineando sempre accanto ai giudizi e alle notizie copiose, ordinate, precise, i passi originali delle opere del Manzoni prese in questione, ci tiene sempre in diretto contatto col poeta. Anche questa è quasi possiamo dire un'arte, un'arte del critico che mostra di saper stare sul concreto risolvendo la sua trattazione in un quasi racconto espositivo piano, e attraente anche forse a un profano. Merito certo, ripeto, non piccolo per materia così ardua e di poca presa. La personalità poi del Manzoni è sempre presente nella sua interezza e resa con un equilibrio che si direbbe a sua volta riflesso dall'equilibrio spirituale noto del Manzoni. Si leggano almeno queste righe di conclusione, meritevoli d'esser citate anche a mostrar il tono e la nobiltà del volume intero:

« It is my hope that I have succeeded in these many pages, in « illuminating one aspect of a man who was great precisely because « he consistently maintained a high purpose and a close-knit spiritual « unity throughout a long life of literary productivity and profound « meditation. Though his art shows an essentially sad vision of life, « it is pervaded by a subdued, but none the less fervent, hope in a « happy future, and mitigated by the same constant tonality: a « Christian and democratic ideal of life ».

CARLO CURTO.

« historical, and linguistic period, that Fauriel had played during Manzoni's crea- « tive period ». E invero anche la bibliografia qui è molto scarsa. Del Tommaseo p. e. l'A. se abbiam visto non conosce che i *Colloqui*. Una conoscenza più estesa degli scritti del dàlmata avrebbe certo portato il De S. anche a una conoscenza più compiuta dei rapporti Rosmini-Manzoni.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

STANISLAO KOT. — *Le relazioni secolari della Polonia con Bologna.* — Bologna, Istituto per la Storia dell'Università, 1949 (in-8°, pp. 32).

Sono quasi ottocento anni che i primi studenti polacchi apparvero nello « Studium » di Bologna; e il Kot richiama con commozione quell'ora, perchè la Polonia prese risolutamente la sua via nella civiltà moderna con gli studi di diritto romano, di diritto canonico, di *ars notaria*, di *ars dictandi* e di altre arti liberali. Uno di quei primi scolari, Magister Vincentius, divenne il primo storico della Polonia con la *Chronica Polonorum*, che ha « impronta romana » e nello stile mostra i segni dell'« ars dictandi » bolognese.

Tra le « nationes », che costituivano l'*Universitas scholarium* (*Universitas juristarum* e *Universitas artistarum*) quella « polona » fu per alcuni secoli una delle più operose e geniali. Il Kot ne dà testimonianze copiosissime, accennando a un tempo all'azione profonda, che ebbero sulla vita civile e politica della Polonia quegl'insegnamenti. È notevole che anche Arturo Cronia nel suo bel saggio, *La contribution de l'Italie à la vie culturelle des Slaves* (in « Coups d'oeil à l'Est », Vienna, I, 3-4) abbia in questi giorni ricordato quell'azione: « En Pologne les fameux statuts de Casimir le Grand insèrent non « seulement les normes du droit romain, mais précisément les pro- « cédures et formules lombardes. L'activité juridique se complète « par l'activité rhétorique, par l'art notariel, avec l'« ars dictandi », « typiquement italien, lequel avec son beau style ou « cursus », surpasse « les exhibitions philosophiques et théologiques des écoles fran- « çaises ».

Queste constatazioni sono importanti, perchè l'« ars dictandi » bolognese, quella patavina e di altri Studi d'Italia prepararono il terreno all'Umanesimo. Era precetto fondamentale dell'« ars dictandi » a Bologna che l'uomo civile deve togliersi alla « silvestris rhetorica, sapientiae inimica » (ai modi di dire selvatici, i quali sono negazione di cultura), e che i dettatori sono i veri eredi di Tullio. L'Umanesimo fu preparato da quel rinnovamento di studi. L'« ars dictandi », insegnando i modi civili del pensare, del dire, dello scrivere, per coloro che la facevano propria, nelle variazioni stesse apportate man mano dall'approfondimento della nuova cultura, era già per se stessa un modo di civiltà.

Sotto l'aspetto politico, nel discorso del Kot, il § storicamente più importante è quello che si intitola *Giovanni Ostrorog, araldo della supremazia del potere statale*; per gli studi di scienza, il §, in cui egli rievoca Martino Krol, Adalberto di Cracovia, Martino Bylica, Abstemius, Copernico. Alacre fu l'umanesimo a Bologna e giustamente il Kot ricorda Codro, a cui molto dovette il polacco Cricius; Beroaldo senior, di cui, tra innumerevoli stranieri, furono allievi il Tomicki e altri polacchi. Su Codro apparirà tra breve un libro di Ezio Raimondi. Manca un libro su Beroaldo senior; e sarebbe utile che fosse preparato. Le notizie date dal Kot molto gioveranno. Così si dica per un maestro posteriore, Romolo Amaseo.

Incisiva è anche la pagina del Kot sul Sigonio, che gli scolari polacchi nella seconda metà del Cinquecento prediligevano: al magistero del Sigonio si riannoda la pubblicazione di alcune opere di polacchi, fatta a Bologna.

L'insegnamento di Bologna splendeva allora anche pel nome di Ulisse Aldrovandi, di cui i polacchi e specialmente Martino Fox sentirono l'importanza nel rinnovamento degli studi sulla natura. Poi l'azione diretta dello Studio di Bologna sulla cultura polacca venne meno, nei secoli XVII e XVIII. Ma Italia e Polonia si ritrovarono con profonda simpatia sul finire del Settecento e nell'Ottocento, nella lotta per la libertà. Da Reggio si alzava il canto dei legionari: « La Polonia non è morta ancora ». Nel 1848 passa da Bologna Adamo Mickiewicz. Bologna a poco a poco diventa il centro del movimento polonofilo in Italia, del quale fu animatore Domenico Santagata. Anche il Cronia nel saggio citato richiama in belle pagine quel che l'Italia fece nel secolo XIX per i Polacchi e per gli altri Slavi. Bene dice il Kot che quei ricordi non sono spenti.

C. Calcaterra.

G. CUSIMANO - F. GIUNTA. — *Prospetto dei documenti in volgare siciliano del sec. XIV*. — Palermo, 1948 (in-8°, pp. 14).

E. LI GOTTI. — *Repertorio storico-critico dei testi in antico siciliano dei secoli XIV e XV*, II. — Palermo, 1949 (in-4°, pp. 71).

Con queste due pubblicazioni (a cui altre seguiranno tra breve) il prof. Li Gotti e i suoi collaboratori si propongono di richiamare l'attenzione degli studiosi sui vari problemi, riguardanti i più antichi testi siciliani, non ancora definitivamente risolti, per avere da essi critiche, consigli e, meglio ancora, indicazioni di testi sfuggiti finora

alle ricerche d'archivio. In seguito tutte le voci, con le modifiche che eventualmente si saranno rese necessarie, e precedute da tre saggi sulla cultura siciliana del '300 e sulle caratteristiche paleografiche e linguistiche dei testi, saranno raccolte in un volume che formerà l'edizione definitiva del *Repertorio* e costituirà un sussidio di grande utilità.

Il *Prospetto* di G. Cusimano e F. Giunta comprende l'elenco di tutti i documenti ufficiali d'archivio, fino al 1390, di cui esista ancora l'originale, con l'indicazione del manoscritto e la bibliografia. Dei documenti elencati quattordici sono stati recentemente rinvenuti da F. Giunta e E. Li Gotti, e sono ancora inediti; altri tre, come mi comunica il prof. Li Gotti, son venuti fuori in seguito.

Le voci del *Repertorio*, svolte da vari studiosi, riguardano alcuni tra i più noti e discussi testi in antico siciliano. Di ogni testo si dà la descrizione del manoscritto, o dei manoscritti, da cui ci è stato conservato, un accenno al suo contenuto e carattere e la storia della critica, con bibliografie complete (tranne che per il *Rebellamentu*), ma rese purtroppo imprecise dai numerosi errori di stampa.

Lo svolgimento di alcune voci porta ad un vero ripensamento delle questioni suscitate dal testo. A. Marinoni inquadra il *Liber Declari* (più noto come *Vocabularium Latinum Pergrande*), nella storia della lessicografia medievale, determinandone gli stretti rapporti colle *Derivationes* di Uguccione, e dimostrando che allo stesso Uguccione, e non a fonti greche, il suo autore è debitore delle sue conoscenze di greco.

F. Giunta dà notizia di un più antico manoscritto trapanese della *Chronica quondam principum Siciliae*, e tende a spostare la datazione fissata per questo testo dal Di Giovanni (1359) fino alla prima metà del sec. XV.

G. Rossi Taibbi conferma, in base ad argomenti linguistici, l'opinione del Palma che l'unico manoscritto esistente del *Libro dei vizii e delle virtù* non sia identificabile con l'esemplare citato nel catalogo della Biblioteca di S. Martino di Palermo del 1384, ma rappresenti una copia di tale manoscritto del sec. XV.

G. Cusimano, respinta la datazione della *Quaedam Profetia* fissata da M. T. Marino al 1197, datazione che invero aveva riscosso fin dal suo apparire ben pochi consensi, ritorna a quella di S. V. Bozzo (1348-1363), che del resto è la sola che s'accordi colle caratteristiche linguistiche del testo. In appoggio a tale datazione il Cusimano abbozza un suggestivo confronto fra il quadro che di quel momento storico ci danno le cronache contemporanee, e quello che, sia pure sotto il velo di uno stile di imitazione biblica, si riesce ad intravvedere nei versi della *Profetia*.

M. C. Musmeci esamina la ricca tradizione manoscritta del *Rebellamentu di Sichilia* (tra cui due codici barcellonesi finora ignorati)

determinando due famiglie: α, formata dal solo codice Spinelli, il più antico ed autorevole, da cui deriva uno dei codici palermitani; e β, che comprende gli altri cinque, tra i quali il Musmeci confessa di non essere ancora in grado di stabilire i rapporti precisi. Egli ritiene che questo testo non sia una tarda traduzione dal toscano, come voleva l'Amari, ma una cronaca indipendente del sec. XIV. Mancando ancora un'edizione critica del testo, e non essendo chiariti i complicati rapporti con le cronache toscane parallele, la sommaria scorsa che alla lingua del testo dedica il Musmeci ci pare tutt'altro che decisiva.

Ed ecco il titolo delle altre voci, con l'indicazione del loro autore: *La epistula di lu nostru Signuri*, *Confessionario antico siciliano*, *Resurrectio Christi*, *Codici Sciclitani* (tutte di G. Cusimano); *Lu libru de lu dialagu de Sanctu Gregoriu* (S. Santangelo); *Frammenti delle « Vite dei SS. Padri »* (C. Naselli); *Due Preghiere* (G. Cusimano); Andria di Anfuso, *Canto sull'eruzione dell'Etna del 1408* (C. Naselli); *La vinuta e lu soggiornu di lu re Japicu in la citati di Catania* (F. Giunta). Quest'ultima voce, come quella sui Codici Sciclitani, sarebbe forse stata meglio in un'appendice, ad evitare ogni confusione tra testi autentici e falsificazioni. C. Segre.

ERNESTO PONTIERI. — *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli.* « Collana storica », I. — Napoli, A. Morano edit., 1947 (in-16°, pp. 516).

— *Il movimento umanistico-rinascimentale e la Chiesa cattolica.* Estratto dal vol. LXII degli « Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli », 1948 (in-8°, pp. 16).

— *Nei tempi grigi della storia d'Italia. Saggi storici sul periodo del predominio straniero in Italia.* « Collana storica », III. — Napoli, A. Morano, 1949 (in-16°, pp. 394).

Il Pontieri si propone di delinear la figura di Ferrante il vecchio fuori dell'agiografia che fu propria degli encomiasti, e fuor dell'atmosfera cupa, fosca, « terribile », in cui i nemici hanno posto la sua immagine di tiranno. Sono nuovi molti documenti; con mano maestra è fatto il coordinamento delle testimonianze già note. Al nostro *Giorn.* importa avvertire che, pel metodo del P. di ripensare e illu-

strare gli uomini e le loro azioni entro lo spirito di tutta un'età, sia sotto l'aspetto ideale, sia sotto quello pratico, anche gli umanisti che passarono nelle vicende di quel regno tempestoso, specialmente coloro che fecero servire la storiografia alla politica, appariscono in una luce più realistica che non quella in cui siamo soliti vederli.

Il libro si apre col profilo di un letterato poco noto, Giovanni Filippo de Lignamine, messinese, già compagno di studi al giovinetto Ferrante nella Reggia partenopea, retore cortigianesco che spinse l'apologia fin a non esitare a dire quel re « divinum potius « hominem quam humanum » (p. 65); si chiude con Giovanni de Candida, « orator et historicus ac sculptoriae artis atque plastices hac aetate « omnium consumatissimus » (la definizione è di Guglielmo de la Mare, umanista francese), compilatore di Epitomi storiche del Regno di Napoli, il quale era andato esule in Francia, ove con altri napoletani, ostili agli Aragonesi, aveva sollecitato la discesa in Italia di Carlo VIII. Tra queste due figure, che in certo qual modo impersonarono politicamente due opposti stati d'animo, si snodano i capitoli del libro, che prende specialmente in esame la politica estera di Ferrante I.

I due paragrafi sopra il De Lignamine, « editore romano nella « seconda metà del secolo XV » (la sua tipografia sorse terza in Roma) e biografo di quell'Aragonese, offrono finalmente il modo di meglio conoscere l'attività di quell'umanista, che suol essere citato per aver dato alle stampe gli *Opuscula* di Orazio, i tre libri *De Officiis* di Sant'Ambrogio, i *Sermones* e le *Epistolae* di San Leone Magno, i *De XII Caesarum vitis libri XII*, le *Institutiones oratoriae* di Quintiliano, alcuni libri dell'*Iliade*, l'*Erbario* di Apuleio, alcune commedie di Terenzio, i sei libri del Valla *De elegantia linguae latinae*, vari opuscoli di Enea Silvio Piccolomini, gli *Italiae illustratae libri VIII* di Flavio Biondo e altre opere, tra le quali il volume *Sonetti e canzoni del clarissimo poeta Francesco Petrarcha* con i *Triumphi* (1473).

Il P. esamina assai bene quel che è veridico, e quel che non è, nello scritto ridondante e amplificatorio *Inclyti Ferdinandi Regis vita et laudes*. In particolar modo chiarisce con efficace raffronto la posizione umanistica di Alfonso il Magnanimo, celebrato dal Panormita nel *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum*, « lo scritto più elo- « quente e, dal lato artistico, il più squisito che l'apologetica politico- « letteraria del Quattrocento abbia lasciato a modello di tutte le « posteriori biografie del genere », e quella di Ferrante I, che per la sua vittoria su Giovanni d'Angiò e sui baroni ribelli fu anche esaltato da Paracleto dei Malvezzi nel lungo poema latino, *Tarentina* (edito da G. Martucci nel 1899), e lodato da Jacopo Sannazaro, Antonio Cariteo, Juniano Maio e altri, ma, per le angustie pecuniarie, in cui venne a trovarsi, per la necessità di riassestare l'amministrazione pubblica e per la diversa concezione, che ebbe della cultura e del

letterato, parve e fu di gran lunga meno largo e « magnanimo » del padre. I letterati lo tacciarono di avarizia. Ma il P. dimostra che, se si riguarda oggettivamente, anche Ferrante I, che era stato allievo di Lorenzo Valla, nelle gravi sue distrette fu mecenate accorto, sebbene di necessità più misurato, e trasse dal novero degli umanisti i suoi ministri e ambasciatori, i capi dell'amministrazione, i docenti dello Studio napoletano. Tra quegli umanisti emerge il Pontano, che dopo la tragica caduta di Antonello Petrucci (1486) fu suo primo ministro e « con l'altissimo ingegno possedette sì fiera dignità morale « da non temere di parlare al suo non meno fiero signore, quando « lo ritenesse necessario, il linguaggio della più rude franchezza ».

Tra le pagine, che il P., entro la complessa trama degli avvenimenti, dedica all'umanesimo napoletano, fanno nucleo quelle riguardanti le relazioni tra il reame e la città di Firenze, le quali non furono soltanto letterarie e artistiche, ma nella prassi della vita furono soprattutto e intensamente commerciali, finanziarie e politiche. Anche Federico, discepolo di Elisio Calenzio, principe prode, generoso e sventurato, che degli aragonesi fu il più appassionato per la cultura e suol essere ricordato da tutte le nostre storie letterarie per la raccolta di rime antiche che Lorenzo de' Medici gli mandò, compare qui nella pienezza dell'attività politica europea (1).

Ma al centro del quadro è Ferrante: « intelligenza prettamente « politica, egli non esita, col suo realismo, a sorpassare, se la ragion « di stato lo impone, su limiti e freni d'indole morale: da questo « punto di vista egli nella prassi politica appare una machiavelliano « *ante literam* ».

Il § intitolato *Il volto di Ferrante d'Aragona*, in cui il P. butta all'aria l'immagine del principe cristiano « modello di pietà, giustizia, carità, attaccamento alla Chiesa », delineato dalla penna cortigianesca di G. F. de Lignamine, e anche non accoglie l'antiumana ed esacranda figura che ne ha dipinto la letteratura infamante, è la gemma del volume. In quel medesimo capitolo, al ritratto del principe scettico, premachiavellico, non certo cristiano, fanno vivo riscontro i paragrafi dedicati a Francesco da Paola, i quali, per quanto riguarda il Santo, ripresentano *ex novo* il problema critico delle sue lettere (dico per il testo), per quanto riguarda l'umanesimo, illuminano nel profondo la crisi religiosa e morale di quel secolo. Il giudizio, già espresso dal Croce sull'opera politica di Ferrante nella *Storia del Regno di Napoli* e segnatamente nel saggio *Prima di Machiavelli* (Bari, 1944), si illumina per nuova disamina. Ma prima di giungere a questo meditato e sereno giudizio quanto cammino! La nota, in

(1) Sulla questione, se l'*Epistola a Federigo d'Aragona*, si debba attribuire al Poliziano o a Lorenzo de' Medici, si veda ora MARIO SANTORO, *Poliziano o il Magnifico?*, nel « Giornale italiano di Filologia », Napoli, Morano, I, 1948, n. 2.

cui il P. traccia per somme linee il formarsi della tradizione storiografica, in generale avversa a Ferrante, « tiranno dissimulatore, avido e spietato », ha, per i fini che si propone il nostro *Giorn.*, speciale valore: « Due fatti contribuirono segnatamente a formare e « ad accreditare tale fama: la tortuosità della sua politica estera; « la sleale soppressione de' suoi nemici, particolarmente i baroni che « per ben due volte erano stati sul punto di togliergli il trono. Questa « cupa fama, già largamente diffusa tra i contemporanei, trapassa, « attraverso il Porzio e il Di Costanzo, dalla storiografia « del Cinquecento a quella del Seicento. Nel sec. XVIII si ha qualche « isolata voce disposta ad apprezzare il valore di certe sue leggi, « antifeudali (G. M. Galanti); ma già, nello stesso secolo, l'an« tica fama di slealtà e di ferocia riappare in uno dei più geniali « storici napoletani, il Cuoco. La prima metà dell'Ottocento, « nella sua cocente ansia di libertà politiche e di amor di patria, fu, « nonostante il progresso degli studi storici, la meno indicata a in« tendere l'Aragonese. In quel clima anzi apparvero due tragedie. « L'una, dal titolo *Ferrante d'Aragona* (1832), è un lavoro manierato « e freddo di Giuseppe Campagna, che il Settembrini « giudicava ' magro e pulito verseggiatore, non poeta '. L'altra, dal « titolo *La congiura dei baroni*, è dovuta a Francesco Proto « Carafa, duca di Maddaloni (1848), e vale anch'essa ben poco « (tra i protagonisti è S. Francesco di Paola). Sulla scena Ferrante « non poteva non assolvere le parti, a priori assegnategli dalla radi« catissima tradizione, del tiranno cinico e crudele. Di poi, con l'ac« crescimento del materiale documentario sulla persona e sui tempi « del secondo Aragonese, affiorò la tendenza a reagire contro codesta « tradizione, a tal segno che qualcuno cadde in giudizi diametral« mente opposti. Già al Volpicella, uno dei più diligenti e « amorevoli illustratori di documenti del periodo aragonese, Ferrante « appare, per alcuni atti di equanimità e di generosità, nientemeno « un novello ' Tito, anzi superiore '. Uno sguardo complessivo e « imparziale dell'opera politica di Ferrante si ha in L. Bianchini « e nel Croce ».

Era dunque necessario riesaminare da capo la complessa e controversa materia. In questo caso la nuova storiografia, pur non accogliendo l'immagine di un Ferrante « personaggio da tragedia alfieriana o byroniana », ci porta in una realtà del tutto diversa da quella in cui viene idealmente drappeggiato dalla letteratura umanistica l'*optimus princeps* dell'antichità pagana o il monarca cristianamente esemplare, che la precettistica politica del Medio Evo additava in Carlo Magno e in altri sovrani adorni di un'aureola di santità. Ben dice il Pontieri che questi vagheggiamenti travestono artificiosamente gli uomini e costringono « una complessa realtà umana entro schemi ideologici preformati e anacronistici ». Questa considera-

zione può valere non solo per Ferrante, ma anche per altri uomini e altri avvenimenti del Quattrocento, non esclusi i letterati. Il guaio è che molta retorica umanistica nella critica letteraria e filosofica odierna si tramuta spesso in amplificazioni e ridondanze del tutto ingannevoli.

A questa direttiva, « uscire dagli schemi ideologici preformati e anacronistici » e interrogare di nuovo e vagliare direttamente idee, azioni, fini, è informato il saggio del P., *Il movimento umanistico-rinascimentale e la Chiesa cattolica*, in cui il problema religioso è, si può dire, al centro dell'indagine ben meditata, la quale si giova di un'esperienza storica, che spesso manca a chi riduca tutto un secolo a letteratura o a ideologia.

Il P., dopo aver allontanato l'interpretazione illuministica, non accoglie, tra le formule recenti, nè quella cattolica, nè quella anticattolica, nè quelle idealistiche, perchè gli sembrano portate all'estremo in sensi unilaterali. Egli vede lo spirito dell'Umanesimo e del Rinascimento nel contrasto nuovo e diverso, cioè multiforme, di tutte le idee e di tutte le tendenze, che sono sempre proprie dell'uomo e in quell'età, spesso antiumana, cercarono nuove compagini di pensiero e di vita; e considera ufficio dello storico mettere specialmente « in giusta luce le esigenze a cui lo spirito obbediva « e il contegno che di fronte ad esse tenne il contemporaneo mondo « religioso italiano ». Egli non nega affatto che nell'Umanesimo il Cristianesimo sia ancora vivo: anzi comprova e ribadisce che « il « fatto religioso non fu dagli umanisti confinato ai margini dei loro « interessi spirituali »; che, quantunque nella vita degli umanisti appariscano deviazioni speculative o morali, nondimeno « il Cristia- « nesimo continuava sensibilmente e insensibilmente a premere sugli « ingegni raffinati »; che anche tra i laici colti esso manteneva le sue radici; che, « aristocratico com'era, l'Umanesimo italiano non ebbe, « com'è stato notato, manifestazioni apertamente ostili alla Chiesa « in quanto Chiesa »; e respinge in pieno la vecchia tesi che « la Ri- « forma [protestante], scaturita, come libera concezione del Cristia- « nesimo, da profondo sentimento religioso, non abbia avuto fortuna « in Italia, perchè questa, scettica e gaudente, non sentiva l'assillo « religioso ». Ma constata che l'umanesimo, sia sotto l'aspetto pratico, sia sotto quello propriamente religioso, rivela altri modi dello spirito: « Se il pensiero del soprannaturale continua ad assidersi nelle « menti e la religione dei padri generalmente non v'incontra forze « che cospirano per escluderla, c'è tuttavia qualcosa che ormai segna « il distacco dal Medio Evo, l'età in cui la fede aveva tenuto incon- « trastata la supremazia su tutti i valori spirituali; è la stessa intui- « zione umanistico-rinascimentale della vita, che, col suo senso della « dignità, potenza e libertà dell'uomo, pone su nuove basi i rapporti « tra il medesimo uomo, la religione e la Chiesa, attraverso cui la

« religione si estrinseca e si attua » (p. 6); « La religione in se stessa, « non costituendo più, come in passato, il cardine nella vita dello « spirito, si configurava in visioni diverse da umanista a umanista, « salvo che nelle relazioni di essa con la vita pratica, in cui erano « tutti concordi nel ritenere necessaria una ' riforma '. Comunque, « relativamente al Cattolicismo, per la serenità e la moderazione « caratteristiche, oltre che del temperamento italiano, dello stesso « Umanesimo nazionale, non si conoscevano tendenze estremiste nè « sul piano teologico, nè su quello canonico-disciplinare » (p. 9); « Dal punto di vista religioso, gli umanisti, pur disgregando il mondo « ideale del Medio Evo, non erano nè indifferenti nè increduli » (p.12), « Nessun altro modo di cultura rifugge dalle generalizzazioni, quanto « l'Umanesimo italiano, il quale, proprio in virtù della sua comples- « sità, che aumenta attraverso gli atteggiamenti e le sfumature indi- « viduali, non può definirsi nè pagano, nè cristiano, nè tanto meno « laico, usandosi questo termine col significato datogli dall'Illumi- « nismo » (p. 13).

Ma, date queste premesse, come si può allora conchiudere che ideale degli umanisti era soltanto la cultura, la quale « nuova forma « di spiritualità e nuovo fattore di perfezionamento etico, ambiva « a pigliare, in concorrenza con quella tradizionale essenzialmente « cristiana, le leve di comando della vita spirituale sia individuale « sia collettiva »? Quando noi abbiamo detto che Francesco Petrarca, Coluccio Salutati, Marsilio Ficino, il Guarino, il Poliziano, Lorenzo il Magnifico, Pico della Mirandola, Alessandro Achillini, Codro, il Pomponazzi, Leonardo, il Machiavelli, l'Ariosto erano uomini colti, ripieghiamo in un'altra di quelle genericità, che il Pontieri vuol proprio combattere. Ma forse questo punto sarà meglio approfondito nel libro *I movimenti religiosi del secolo XVI e l'Italia*, che l'autore preannunzia; poichè egli, già da questo saggio, nel tempo stesso che indica « l'originalità del movimento nell'aver decisamente postu- « lato il distacco della fede dalla ragione, del sapere dalla teologia, o, « in senso ancora più largo, del sacro dal profano », apertamente riconosce che molti austeri e dotti ecclesiastici, i quali furono favorevoli alle più nobili idee dell'umanesimo, molti monaci, che alla severità della vita congiunsero altezza di studi, alcuni pontefici insigni, che promossero la cultura e furono grandi mecenati dell'umanesimo (la mente ricorre a Nicolò V, detto da Vittorio Rossi « la più « nobile figura di pontefice, che sia mai stata in tutta l'età del Ri- « nascimento »), pensavano e agivano cristianamente non certo per ipocrisia. Il problema è pertanto più profondo di quello che possa essere indicato con la parola « cultura », ridotta a un denominatore comune. Ogni umanista ha la sua cultura; e non può essere individuato se non riguardando le ragioni ideali, la sostanza interiore, i modi essenziali che danno forma alla vita del suo spirito. Infatti il

P. stesso, dove parla del naturalismo aristotelico, che a Bologna e a Padova ebbe i suoi centri maggiori, e richiama le polemiche tra interpreti alessandristi e averroistico-tomistici, accenna a uno dei molti aspetti caratteristici di quella « cultura », dando un acuto giudizio del Pomponazzi e di quegli intelletti, in cui « la scienza « reclama la propria autonomia rispetto alla fede, senza per questo « spingersi a negare il trascendente, ch'è il vero oggetto della fede » (p. 11). Nella medesima pagina egli, considerando altre menti del Quattrocento, afferma che « dal neoplatonismo di Marsilio Ficino « e di Giovanni Pico della Mirandola scaturisce una polla di così « ricca e fresca religiosità, da riversare il suo influsso nelle più sva- « riate direzioni del pensiero filosofico e religioso dei suoi tempi ». Anche in questi umanisti, dunque, le più profonde istanze dello spirito coordinano e dominano quella che può essere detta la cultura individua.

Consimili istanze, in ultima analisi, sono vive anche nei rapporti che nel Cinquecento innegabilmente vi furono tra « riformati » italiani e protestanti d'oltr'alpe; e, sebbene sia vero ciò che hanno scritto storici insigni, nostri e stranieri, che tra l'umanenismo e le riforme protestanti non vi è identità nè successione da causa a effetto e che anzi le menti dei così detti riformatori religiosi erano in complesso più medioevali che non quelle degli umanisti italiani, è indubitabile che storicamente sussiste tuttora in pieno il problema proposto dal Pontieri: essere necessario intendere lo spirito dell'Umanesimo, « tanto per stabilire i legami eventualmente esistenti tra il Rinascimento e la Riforma », quanto per chiarire le concezioni di vita a cui il Rinascimento italiano si informava e i modi nei quali operarono le anime religiose e quelle non religiose. Queste interrogazioni mi fanno riguardare il saggio del Pontieri come un vero e proprio preludio all'indagine complessiva sopra *I movimenti religiosi del secolo XVI e l'Italia.*

Intanto ne acuisce l'aspettazione il libro *Nei tempi grigi della storia d'Italia,* che raccoglie dieci saggi riguardanti la seconda metà del Cinquecento, il Seicento e il Settecento. Vastissimo è il panorama che il P. qui contempla ed esamina. La raccolta si apre col capitolo *Gli ultimi aneliti dell'indipendenza italiana, 1530-1559,* in cui pel nostro *Giorn.*, hanno speciale significato le pagine sul Guicciardini e su Lorenzino de' Medici; si alzano quindi per vigore il secondo, *Il papato e la sua funzione morale e politica in Italia durante la preponderanza spagnola* (*Note per la storia della restaurazione cattolica in Italia*), il quinto e il sesto, *Bagliori di libertà nel Seicento italiano* ed *Energie italiane durante il predominio straniero nella penisola,* che ampliano e approfondiscono l'opera di Vittorio di Tocco, *Ideali d'indipendenza in Italia durante la preponderanza spagnola* (1559-1706); il settimo e l'ottavo sopra *Emanuele Filiberto* (1528-1580) e

sopra *Carlo Emanuele III* (1730-1773). Arrecano documenti nuovi quello sulla *Crociata contro i Valdesi di Calabria nel 1561* e quello *Per la storia della congiura di Tommaso Campanella* (1599). Ma anche gli altri due capitoli, sul *Nelson* e su *Problemi sardi al principio del secolo XIX* (*Il riscatto degli schiavi « carolini » nel 1803*) hanno pagine ben incise. Per questo ultimo saggio l'immagine di Carlo Felice, che il P., aveva già esaminato nella memoria *Carlo Felice al governo della Sardegna* (*1799-1806*), appare meno misera di quella che suole essere delineata da altri storiografi.

Dopo aver letto il libro rimane il rammarico che l'A. non abbia fuso la materia in un'opera organica, perchè nei dieci saggi è manifesto il filo ideale, che conduce il P. a riguardar la storia nello spirito di ogni secolo, di ogni persona e di ogni avvenimento. In ispecial modo tra il saggio su Emanuele Filiberto e quello su Carlo Emanuele III molto avrebbero giovato due capitoli sopra Carlo Emanuele I e sopra Vittorio Amedeo II, che nel libro sono spesso nominati, ma non sono particolarmente considerati nelle vicende della loro azione politica. Il desiderio è avvivato dal fatto che il P. tra gli storici formatisi a Napoli è certamente quello che più a fondo conosce la storia del Piemonte e della Sardegna e sa congiungerla a quella di tutta Italia.

Ma in questo *Giorn.* importa notare che la raccolta è ragguardevole sopra tutto per alcune idee centrali. Il capitolo sulla riforma cattolica, riguardata con la vasta conoscenza che il P. ha della storia d'Italia e d'Europa, dopo una serrata trattazione, con franca indipendenza di giudizio giunge a questa conclusione: « Dagli inevitabili « rigori e dai conseguenti travagli emerse un'opera innegabilmente « positiva per i destini della Nazione italiana. Poichè l'Italia non « solo non conobbe le guerre di religione, che allora insanguinarono « la Germania e la Francia, ma conservò integra la sua unità religiosa. « Sarebbe stato invero fatale se alle tante scissure si fossero aggiunte « anche quelle di carattere confessionale, frantumando tra credi « diversi l'unica salda unità spirituale, l'unità della fede che gl'Ita- « liani avevano ereditato dagli avi » (p. 160).

Merita anche di essere meditata la distinzione che egli fa a ragion veduta tra la seconda metà del Cinquecento e il Seicento. È noto che la seconda metà del Cinquecento suole essere convogliata con l'età barocca. Il P. vede quell'ora di profonda trasformazione con caratteri suoi proprî, fortemente segnati, tra le concezioni ideali del Rinascimento, il quale culmina nella prima metà del secolo, e quelle del Seicento. Anche noi vediamo quelle differenze e le abbiamo segnalate. Ma bisogna pur sempre avvertire che con la parola « barocco », venuta direttamente dalla terminologia sillogistica e ancora comunemente adoperata nelle scuole del Seicento e del Settecento per indicare una « figura » di argomentazione sfuggente e parados-

sale (è grave errore il credere che l'insegnamento aristotelico-peripatetico sia stato in quei secoli interrotto per l'aspra guerra che ad esso moveva la nuova cultura e specialmente la filosofia baconiana, quella cartesiana e la scienza galileiana), la storiografia oggi vuol sopra tutto indicare le forme *extra ordinem* (straordinarie), che allora aveva prevalentemente assunto lo spirito nelle lettere, nelle arti, nelle trattazioni fantasiose, vale a dire nel dare con nuovo stile un'immagine della vita. Tra lo scoscendimento del vecchio scibile, che molti non sapevano e non potevano abbandonare, e il lento formarsi del nuovo, la mente barocca, con varie forme e linee e volti, visse una lunga stagione, più di un secolo, e si adoperò con suo ingegno e con suo gusto a esprimere nelle lettere ciò che sfuggiva alla vecchia precettistica, a raffigurar nelle arti quel che non appariva nelle forme tradizionali. Lo stile barocco non è che quel nuovo modo di sentire, vedere, immaginare, in atto nelle raffigurazioni (come ogni altro stile è un modo di sentire, vedere, immaginare, raffigurare, in atto). In questo senso si dice che lo spirito nel Seicento visse « in barocco ». Ma quell'avviamento già si delinea nella seconda metà del Cinquecento; anzi in essa si formano il Marino, il Bruno, il Campanella. Il Pontieri stesso attesta che da lungo tempo « l'insoddisfazione del sistema aristotelico-tomistico e dei correlativi postulati » suscitava « il bisogno di nuovi indirizzi speculativi e scientifici », di nuove forme, di « una nuova sintesi ». Ciò significa che si trasformavano non solo i modi di porre se stessi innanzi alla realtà, ma anche i modi di dire e di figurare.

Di tali trasformazioni interiori ebbe coscienza fin dal principio il Seicento, come dimostra a chiare note il Marino, poeta dei cinque sensi, che nell'*Adone*, entro un'esteriore cornice pseudaristotelica, effuse con tutta libertà e con figurazioni ardite il più acceso naturalismo edonistico, che era veramente l'intimo suo modo di essere. Per lungo tempo si pensò alla possibilità di conciliare l'antecedente *ars dictandi* e la nuova; ed espertissimi letterati, desiderosi di trovar nuova terra per un approdo comune, tentarono con speciali trattazioni e con gusto raffinatissimo (per es., Daniello Bartoli con l'*Huomo di lettere* ed Emanuele Tesauro col *Cannocchiale*) di codificare e disciplinare i nuovi modi di elocuzione entro nuove precettistiche aristoteliche. (Si avverta quella congiunzione di ' Cannocchiale ' e ' Aristotelico ', tentata dal Tesauro, laddove altri dichiarava che non si sarebbe mai servito del nuovo strumento, perchè lo Stagirita aveva fatto e pensato e detto senza di esso).

Per questi legami retorici, che conducono a estendere la precettistica pseudoaristotelica ai nuovi modi di figurazione, il barocco nelle lettere italiane appare oggi meno originale di quello che operò genialmente con nuovi modi fantastici nell'architettura, nella scultura, nella pittura, nella musica, sebbene immensa fortuna abbiano avuto

la *Lira*, la *Sampogna* e l'*Adone* del Marino, e l'ammirazione per le opere di Daniello Bartoli, dal Leopardi al Carducci, dal Pascoli ai novecentisti, non sia venuta meno, e molte pagine di Giordano Bruno e Tommaso Campanella ancora ci dicano che cosa potesse il nuovo stile quando balzava dall'intimo per natura e fantasia. Ma questo giudizio conferma che nella nostra letteratura il nodo tra il vecchio e il nuovo fu più aggrovigliato per il peso secolare delle tradizioni peripatetiche e che nel barocco la poesia non dev'essere cercata nel manierismo, ma dove veramente sono raffigurati nuovi modi di sentire e vedere con nuovo colore di immagini e con nuovo accento lirico.

Tutto in questo campo è stato dalla critica rimesso in discussione, perchè è innegabile che nello stile barocco, come in ogni altro stile (per es., nel gotico, nel moresco ecc.), si hanno opere che valgono e altre che meno valgono, cioè brutte. Il condannare genericamente lo stile barocco in nome di una classicità astratta conduce a fraintendimenti simili a quello per cui nel Settecento alcuni seguaci del bello ideale, ostili al gotico come al barocco, « forme d'arte barbara », cioè non rispondenti ai canoni della bellezza greca e latina, dicevano con disdegno il duomo di Milano « un monumento di tritumi ».

Ora il P., tra coloro, che giudicano senz'altro il barocco un'aberrazione estetica e lo considerano un aspetto saliente della decadenza italiana, e coloro, che non sono persuasi di questa sentenza, dichiara innanzi al volume: « Non vorrei che si possa a primo acchito supporre « che si tratti d'un tentativo — e altri se ne sono avuti su piani « diversi in questi ultimi anni — di ' riabilitazione del Seicento '. « Nulla di tutto questo: è infatti assurdo pensare che si possa storicamente ' risollevare ' un'epoca che vide, con la servitù politica « dell'Italia, spegnersi o isterilirsi tante fra le migliori energie della « stirpe. L'intento invece è stato quello di scavare nel sottosuolo « spirituale di quell'età per scoprire le fibre più riposte della coscienza « italiana e metterle a nudo nel loro vero essere ».

Senza dubbio quella parola « riabilitazione » è brutta e impropria e dev'essere evitata. Da quanto abbiamo detto, già appare che ci incontriamo col P. in un fine: cercar di capire le forme che ha assunto in quel secolo lo spirito italiano e distinguere quelle che valgono da quelle che non valgono. Ci rendiamo ragione che il P., avendo rivolto lo sguardo specialmente alle condizioni politiche, civili, morali, dia un giudizio negativo ogni volta che egli osserva l'Italia nel suo asservimento, che è abbassamento; dia un giudizio positivo ogni volta che indaga le energie latenti e soprattutto quelle già allora palesi nell'ardito pensiero filosofico e scientifico, nelle accese e spesso profonde dottrine politiche, nella valentia diplomatica, nel valor militare dimostrato da molti italiani sui campi di Europa. Ma, entrati in questa analisi, non possiamo non avvertire che egli, quanto alle lettere e alle arti, dopo avere in un primo tempo respinto non

senza disdegno « il seicentismo in letteratura », « il barocco, tendente al pervertimento in arte », e dopo aver detto che « nel Seicento non « ci sono che frammenti, inariditi e corrotti, della vita che aveva « riempito di sè l'epoca precedente » (p. 152), non appena scende a esame più diretto sente l'urgenza di dare un giudizio meno sommario: « Nelle arti figurative fu tutto un fervore di nuove concezioni, « onde il deplorato Barocco appare non tanto un'estrema espressione « del Rinascimento, con concetti e gusti proprî, quanto uno sforzo, « felice sforzo, di superare il medesimo Rinascimento; e segnata- « mente nella musica codesto spirito inventivo vibrò in più geniale « esuberanza. Perfino nella letteratura, se la vena della grande poesia « s'inaridì ed il pervertimento della forma fu pressochè generale, « non mancarono abbozzi d'una nuova critica, nè reazioni contro « certi gusti o contro certe autorità, ed altresì conati a trovare una « espressione più vera ed obbediente per effondervi un nuovo con- « tenuto che già fermentava nei più riposti recessi dello spirito » (p. 191).

In questa pagina il P. tocca il punto più delicato della questione. Il vero è che in nessun modo l'asservimento politico dell'Italia e il barocco possono essere considerati sinonimi, sebbene siano fatti sincroni e oggi tutto si riduca « sotto il nome comprensivo di età barocca » (p. 152). Il barocco fu allora un modo d'essere dello spirito europeo e fu proprio di nazioni che non erano affatto asservite, anzi tenevano dominio: si pensi alla Spagna e al suo potentissimo barocco. Il barocco sarebbe sorto in Italia, come in tutta Europa, quand'anche i nostri Stati non avessero perduto la libertà politica. Il Piemonte, che dal P. nei vigorosi capitoli sopra Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele III è indicato come lo Stato che più fortemente operò e combattè per la propria indipendenza e « associò i propri interessi « a un interesse più generale, che trascendeva il suo territorio, quello « della ' liberta d'Italia ' » (pp. 274-275), ebbe un fiorentissimo barocco, che il Brinckmann e altri storici pongono tra le forme artistiche più geniali (1). Alla vecchia opinione che il barocco sia causato dalle dominazioni assolute e dalla tirannia, più nessuno crede. Come modo dello spirito il barocco è più vasto dell'Italia; è più vasto della Spagna e di quante nazioni abbiano avuto il barocco; e in ognuna si presenta con aspetti suoi propri. Senza dubbio la servitù in Italia (qui siamo di nuovo col P.) produsse depressione, avvilimento, decadenza civile

(1) Non si dimentichi tra l'altro la prefazione di B. Croce al volume di L. Melano Rossi, *Il Tempio della Pace in Val d'Ermena presso Mondovì*, Milano, Editori Alfieri e Lacroix, 1914, dove è detto che « l'arte italiana serba la sua energia trasformatrice e creatrice anche nel periodo che si reputa di decadenza, nel Sei e Settecento, troppo maltrattato fino ai nostri tempi dall'astratta e arbitraria critica degli accademici o da quella sentimentale dei medievalisti » (pp. X-XI).

e morale; ma questi fatti non sono imputabili al barocco, sebbene abbiano l'effigie in molte pagine della nostra letteratura barocca (si pensi alle innumerevoli adulazioni, stomachevoli e grottesche, natanti come vesciche sulla fiumana dell'oblio); d'altra parte prendono stile nella letteratura barocca anche alti e fermi e sostanziosi intendimenti religiosi, morali, civili, politici (p. 191 e altrove), poichè nel barocco possono trovar forme proprie gli spiriti più diversi: il Marino e il Campanella, Giordano Bruno e Daniello Bartoli, predicatori goffi come il padre Orchi e un austero classicheggiante come il Segneri, libertini come Ferrante Pallavicino e un ingenuo difensore dell'*Hoggidì* quale Secondo Lancellotti; e così via.

Le pagine fittissime, in cui il P. mostra la continuità dell'idea nazionale dal Cinquecento al secolo XIX, si avvivano di considerazioni critiche, che converrà tenere presenti: « Se nel Seicento i nostri « scrittori consideravano il problema dell'indipendenza nazionale in « gran parte dall'esterno, se, in altre parole, al loro pensiero fu più « presente l'Italia nella sua contingente fisionomia politica, anzichè « gl'Italiani nella loro struttura morale e patriottica, la spiegazione « può venire dal fatto ch'essi facevan dipendere il riacquisto della « patria libertà più dalla combinazione di fattori politici e militari « internazionali, che non dalla partecipazione e collaborazione di « forze nostrane » (p. 209). Rifare lo spirito, a giudizio del P., era l'opera più difficile. Perciò egli pone tra i precursori del Risorgimento il Vico, il Giannone, il Muratori.

Sul Vico sono tutti concordi, sebbene siasi parlato di un'amplificazione o d'una recente retorica vichiana e siasi veduta una distanza tra la sua idea dei risorgimenti e la prassi del nostro Risorgimento, perchè in questo il punto più difficile fu il passaggio dall'idea all'azione. (quel distacco, a mio giudizio, fu colmato dalle generazioni seguenti, come dimostra, tra l'altro, il vichianismo del Piemonte, che si collega al Caluso, a Prospero Balbo, a G. B. Somis, al Boucheron, al Di Breme e giunge all'altissimo omaggio che gli rende il Gioberti nel *Primato*: importa che egli abbia insegnato a pensare).

Sul Giannone, « mente più forense che non storica e politica », gran copiatore, che invano si è tentato di accostare al Vico, « di cui non conobbe nè la schietta genialità nè la profonda probità », non è affatto concorde il giudizio, come attestano le recenti memorie di Carmelo Caristia, *Pietro Giannone « giureconsulto » e « politico »*, Milano 1947; *Pietro Giannone e l'« Istoria civile »*, *Note e notizie sul più insigne documento del giurisdizionalismo italiano*, Palermo, 1949 (negli « Atti dell'Accademia di Scienze e Arti di Palermo » S. IV, vol. VIII, 1947-1948, Parte II); *Dall'« Istoria civile » al « Triregno »*, *Contributo alla storia del giurisdizionalismo italiano*, Napoli, 1948 (in « Annali del Seminario giuridico dell'Università di Catania », II, 1948): memorie diligentissime, giustamente severe nell'indagine del

pensiero e del dettato. Scrive il Caristia: « Il tono, il senso, l'ispi-« razione e l'intimo significato del pensiero del Vico mi sembrano « abbastanza lontani e intimamente inconciliabili con quelli che emer-« gono dal *Triregno* o da altri scritti editi o inediti del Giannone; « il quale amava più che meditare improvvisare, ed era disposto « forse ad ammirare ne' prodotti dell'umano intelletto più la mole « che la finezza. Di guisa che, per molti aspetti, fu giustamente os-« servato, non l'analogia ma le antitesi raccostano la *Scienza nuova* « al *Triregno*. L'una concepita con tutta serenità, nell'intento di « rendersi conto storicamente delle umane vicende; l'altro affret-« tato e attraversato da una passione violenta che non sa e non può « rendersi alcun conto di siffatte vicende ». Ma, a mio avviso, come ho detto nel capitolo *Sulle origini della parola* '*Risorgimento*' (« Convivium », 1947, I), non è mancata al Giannone un'intuizione della via per cui si sarebbe potuto conseguire la liberazione d'Italia dallo straniero; quell'indicazione, scritta con parole incisive, in carcere, ha un significato, anche per la data.

Sull'azione che il Muratori ebbe sul nostro prerisorgimento attraverso il rinnovamento della storiografia e per l'efficacia che questo ebbe sugli scrittori politici, manca tuttora uno studio organico (Vedi *Giorn.*, **122**, p. 175). È da augurare che Modena nel 1950, commemorando con tutta Italia il Muratori, a duecent'anni dalla sua morte, promova anche questo studio. Intanto nel § *Dalla « italianità » del Seicento alla « italianità » del Settecento* il P. scrive: « Ci soffermeremo « al cospetto d'un grande, al cui avanzare cedono il passo anche le « figure più rilevanti: è Ludovico Antonio Muratori, nel quale la « patria, politicamente divisa, apparve non solo come riunificata, « in una sfera diversa e superiore, ma sembrò ritrovare se stessa nel « monumento immortale della sua Storia, ch'egli le aveva consegnato, « perchè vi si specchiasse, vi si ritemprasse e si rimettesse in cammino. « Il motto stesso della edizione dei *Rerum Italicarum Scriptores*: « ' antiquam exquirite matrem ', è di per se stesso significativo. E « noi ci compiacciamo di vedere nel Vico e nel Muratori i grandi e « veri antesignani della nuova cultura nazionale e gl'iniziatori del « movimento riformista, che, affrancando spiriti ed istituzioni da « anacronistiche servitù, era l'insurrogabile punto di partenza per « l'ulteriore conquista della libertà patria. Questa cultura, che non « ha ancora subito l'influenza dell'Illuminismo inglese e dell'Enci-« clopedismo francese, conserva, col Vico e col Muratori, un'impronta « schiettamente italiana ».

Nell'idea italiana, venuta chiarendosi e rinsaldandosi dal Seicento al Settecento, il P. vede la radice prima del risorgimento d'Italia e tra le testimonianze che adduce è importante quella che egli trae da Vincenzo Cuoco, il quale, « meditando sulle cause della « fallita rivoluzione napoletana, recideva i nervi alle ideologie fran-

« cesi infiltratesi nella coscienza italiana, e la riconduceva sul solco « segnato dalla tradizione storica indigena, che, volto l'occhio al- « l'Italia, risaliva dal Vico e dal Muratori al Machiavelli ».

La tesi, ancora oggi sostenuta da qualche storico, che l'inizio del Risorgimento italiano debba essere veduto nella Francia, appare per gli studi del P. in una giusta e oggettiva delimitazione: « È un « vieto errore quello che dell'Illuminismo d'oltre alpe fa la sorgente « diretta della nuova cultura, da cui prese consistenza il processo « della nostra formazione politica, e nella Rivoluzione francese vede « l'inizio del Risorgimento italiano. Noi non neghiamo l'influsso di « tali movimenti sul processo della nostra redenzione nazionale e « sulla conquista delle nostre libertà, ma solo in quanto si tratti « d'una utilizzazione di energie per il raggiungimento d'un obiet- « tivo, già chiaro nelle intenzioni ed altresì provvisto di mezzi spiri- « tuali e di risorse umane atte a raggiungerlo » (p. 228).

In altre parole l'illuminismo, che in Italia prese modi consoni alle menti italiane, non è l'essenza del nostro Risorgimento, ma uno spirito chiarificatore, di cui esse si giovano, non senza vive critiche e contrapposizioni, per vedere con pienezza d'informazione in molte questioni filosofiche, sociali, civili, economiche, politiche. Vasta e viva è l'informazione e la preparazione degli italiani nel Settecento, e spesso saporosa, indipendente, nelle polemiche con gli stranieri. Specialmente nello studio della propria storia sono appassionatissimi. La prova è nel Denina, che, movendo dal Muratori, indagò i decadimenti e i risorgimenti d'Italia. Le *Rivoluzioni d'Italia* sono del 1769-1770. In quella temperie, la parola « Risorgimento », pronunziata come indice di una possibilità ideale, con intendimenti italiani, è già nell'animo e sulla penna di molti nostri scrittori.

C. Calcaterra.

MARIA SAVORGNAN - PIETRO BEMBO. — *Carteggio d'amore* (1500-1501), a cura di Carlo Dionisotti. — Firenze, Felice Le Monnier, 1950 (*Prefaz.* e *Nota al testo*, pp. XXXVIII, *Lettere* e *Indice*, pp. 175).

Sono certo che il disinvolto, arguto, ma ignorante, francese che un giorno ebbe a scrivere: « Laissons là Bembo! », se potesse rivivere e sapesse leggersi questo *Carteggio*, la cui scoperta e conservazione si deve al compianto mons. Gramatica, si ricrederebbe. Comunque, l'antico — per modo di dire — mio discepolo, tanto benemerito di questo *Giornale* per quel suo capolavoro degli *Indici*, non poteva procurare agli studiosi un regalo di Capodanno più gustoso e inte-

ressante del presente volume, che onora, anche per la sua veste esteriore, la vecchia Casa editrice fiorentina (1). Inoltre, a chi scrive egli non poteva offrire un premio più gradito di affezionato e valente studioso, dopo la sua assunzione alla cattedra di Londra e dopo le prove da lui date di bembista benemerito coi due eccellenti volumetti dell'Utet che offrivano in edizione accurata e felicemente illustrata il testo degli *Asolani* e delle *Prose della volgar lingua*. È pertanto più che legittima la soddisfazione che oggi io provo di vedere eseguito come non si poteva meglio l'incarico non lieve offerto al Dionisotti, per mio consiglio, da mons. Carlo Grosso, esecutore testamentario di mons. Gramatica, che volle affidargli l'edizione di questo gruzzolo eccezionale di lettere amorose scambiate fra il Bembo e Maria Savorgnan, fiore autentico del miglior patriziato veneziano. Questa edizione, preceduta da una prefazione che, nei limiti del possibile, ben può dirsi esauriente, è anche una lezione pratica di metodo severo e di esecuzione, nonchè di senso della misura, così nell'analisi psicologica e letteraria, come nei giudizî relativi.

Bene rileva il D. il significato e il valore della coincidenza di questo episodio d'amore, che ha del romantico e del letterario ad un tempo, con la composizione faticosa di quegli *Asolani* che non potrebbero essere più artificiosi, freddi e stentati, documento di un platonismo con letteraria disinvoltura adulterato. Un'avventura d'amore, riccamente documentata dagli stessi protagonisti, eccezionali: il giovane Bembo — un giovane ormai trentenne ed esperto in materia d'amore non meno che nel culto delle Muse e di Minerva e, come tale, ben noto nella sua città natale —; accanto a lui, una gentildonna della migliore aristocrazia, affascinante, intelligente, nonchè infarinata di lettere, sovrattutto del Petrarca, con un po' di Dante e del Boccaccio. Ammiratrice certamente sincera dell'intraprendente patrizio, al quale un giorno scriveva: « Penso siate dietro (*gustoso idiotismo veneto*) « *gli Asolani*... sequite l'opera, che i cieli vi conduchino al disiato « porto ».

Nell'ampia prefazione il D. illustra, finemente commentandola, la storia di questa singolare avventura amorosa svoltasi fra il novembre del 1500 e il settembre 1501 e, in una lezione che si direbbe diplomatica, offre il testo delle 77 lettere della Maria Savorgnan,

---

(1) Con questo volume essa inizia una « *Biblioteca rara. Collezione di testi ined. o poco noti dei secoli XII-XIX* » diretta da N. Sapegno e Vittore Branca. Arricchisce il volume una perfetta riproduzione dello stupendo ritratto del B. giovine poco più che trentenne, di Giovanni Bellini, destinato, non oso dire condannato, all'esilio perpetuo nell'Hampton Court di Londra, nello sfondo del quale ritratto sarei tentato di scorgere le ondulazioni dei colli asolani. S'aggiungono due tavole riproducenti due saggi delle lettere autografe della Savorgnan, nella prima delle quali una postilla, pur autografa, del B. non potrebbe *braver* più chiaramente *l'honnêteté*.

mentre per le corrispondenti del Bembo è costretto a riprodurre, con qualche opportuna correzione, il testo già datone in luce nel '500 e ripetuto poi nell'edizione veneziana del 1729 e in quella milanese del 1810. Inoltre, in due serie di note finali, reca utili chiarimenti ai testi, compiendo così le sagaci osservazioni fatte nella *Nota al testo* (pp. XXX sg.) sul finale lievemente agitato di quell'episodio d'amore.

Senza dubbio poche figure fra quelle dei nostri scrittori più cospicui della Rinascita appaiono così attraenti come questa, d'un'attrattiva alla quale accresce interesse quest'avventura amorosa. Anche per questo, che dall'ombra in cui essa giaceva, ci si presenta ora in piena luce, grazie a questa pubblicazione del Dionisotti, col fascino d'un romanzetto d'amore intensamente vissuto. Il giovane Bembo si concedeva, e non per la prima, nè per l'ultima volta, questo diversivo dai suoi studî e dai suoi lavori, mentre stava componendo stentatamente gli *Asolani* e iniziava i suoi ostinati tentativi di seguire le orme paterne nella carriera, diremmo oggi, politica nella sua Venezia. Sennonchè il Gran Consiglio, che prodigava meritamente i suoi voti a favore del padre suo Bernardo, ormai veterano benemerito nella vita pubblica veneziana, ben conoscendo l'indole e le attitudini soprattutto letterarie del figlio, gli infliggeva inesorabilmente solenni bocciature in occasione di nomine ad oratore (ambasciatore) o ad altri uffici pubblici, come risulta dai *Diarî* di Marin Sanudo. In compenso, conoscendolo, fra altro, degno e benemerito collaboratore di Aldo Manuzio e della sua Accademia, quei coscienziosi Consiglieri non esitarono ad accordargli un ampio privilegio di stampa pel suo saggio *De corruptis poetarum locis*. Vero è che ciò non impediva al giovane e intraprendente patrizio di presentarsi nel marzo successivo fra i candidati come oratore in Francia e, poco dopo, come oratore in Alemagna.

Di questo gioiello epistolare sono grato al Dionisotti anche perchè mi offre, per l'ultima volta, l'occasione di insistere sulle alte benemerenze dello scrittore veneziano, che giace tuttora, pei più, sotto il peso d'un giudizio che dirò di tradizione barettiana. E insisto, desideroso come sono di segnalare e illustrare, documentando rapidamente, quello che a me sembra il tratto più caratteristico dell'opera ingente e multiforme del Bembo, cioè la singolare versatilità intellettuale e letteraria, che non è mai superficialità, e spesso è geniale tentativo e avviamento a indagini nuove e feconde, così nel campo umanistico e greco e latino, come in quello del volgare italiano. Fortunato in questo — e meritamente — il Nostro, di aver avuto quale primo e degno maestro un padre come il suo, umanista appassionato e insieme devoto e benemerito ammiratore dell'Alighieri. Non per nulla il Poliziano, che lo aveva messo alla prova a Venezia, per invito del padre Bernardo, alle prese col famoso codice

di Terenzio, ebbe a scrivere di lui come di uno « studiosus litterarum adolescens », mentre un amico comune, a proposito dello stesso codice, invocava l'autorità del giovine veneziano: « cuius rei testis « mihi est — affermava — Petrus Bembus, mira juvenis et indole « et ingenio ».

Eclettico in sommo grado e assimilatore felice nei campi più diversi, in quelli delle lingue classiche e in quello del volgare nostro, seppe, in questo secondo, acquistare benemerenze cospicue contribuendo efficacemente alla unificazione della lingua letteraria.

Quanto egli alle indagini e alla trattazione teorica e critica sapesse far seguire l'esempio pratico attesta in modo eloquente il suo epistolario in volgare, che è forse il più ricco e il più vario fra i tanti della Rinascita ed ha il suo degno gemello in quello latino, nel quale abbondano lettere interessanti indirizzate ai più cospicui contemporanei e italiani e stranieri, a partire dal Poliziano (del 1493), all'Alciato, al Longolio, ad Erasmo da Rotterdam (1), al Maurolico, a Garcilaso de la Vega, ad Ercole Strozzi, al Vida, a P. P. Vergerio. Indagatore e provvidenziale raccoglitore di codici preziosi di rime antiche e italiane e provenzali, iniziatore, a gara con l'amico Colocci, di studî in questo campo, può anche dirsi un precorritore dell'enciclopedismo rinascimentale, con quel *Methodus studiorum* da me fatto conoscere sino dal 1913 (2). Dotato, come già s'è detto, d'un raro eclettismo, seppe rendere onore così a Dante, che proclamò « grande e magnifico poeta », come al Petrarca, suo idolo preferito, con l'edizione aldina dei due da lui veramente curata, preceduta dalle copie relative conservate alla Vaticana. Negazione della pedanteria e fornito d'una rara larghezza d'idee, egli osò difendere validamente il Pomponazzi presso Leone X, ed al suo degno amico Castiglione diede una prova preziosa della sua amicizia con la provvidenziale revisione linguistica sugli autografi laboriosi del *Cortegiano*. Quanto fosse coscienzioso il sul culto pel Petrarca appare, fra altro, dalle minute postille da lui prodigate in un esemplare aldino del 1521 (3). Come poi egli sapesse conciliare la teoria con la pratica, appare chiaro, fra altro, dallo zelo con cui contribuì durante tutta la sua lunga esistenza alla fortuna dello Studio della sua Padova, perfino negli ultimi suoi anni, quando, da Roma, promosse la fondazione in Padova dell'Accademia degli Infiammati, della quale era l'anima il suo fido Cola Bruno e

---

(1) Merita d'esser ricordato ciò che il grande Erasmo scriveva nel 1525 a Leonardo Casimbroto: « Petri Bembi felicissimum ingenium, quam ex fama, tunc etiam scriptis cognovi ». Anche lo aveva conosciuto di persona ai bei tempi dell'Accademia d'Aldo Manuzio.

(2) Putroppo, sepolto nella *Miscellanea di studi storici in onore di G. Sforza*, Lucca, 1915.

(3) Vedasi l'ampia notizia che ne diedi nel *Bollettino* del Museo Civico di Padova, N. S., a. IV, 1931 e cfr. il *Giorn. stor.*, vol. 98 (1931), 255.

presidente lo Speroni. Capace della ospitalità più cordiale e generosa a Benvenuto Cellini, meritò che il Vasari lo proclamasse « tanto « amatore delle nostre arti, quanto in tutte le sue più rare virtù e « doti d'animo e di corpo fu sopra tutti gli altri uomini dell'età nostra, « eccellentissimo ». Certo, nel suo entusiasmo l'aretino esagerava, ma anche nella sua esagerazione, questa lode conserva un significato innegabile. Essa si spiega col fatto che questo veneziano, amico fraterno e protettore, a gara col Castiglione e col Bibbiena, di Raffaello, aveva saputo fare della sua dimora padovana una pinacoteca ed un museo di rarità preziose da non aver eguali a quel tempo nel ceto degli studiosi privati. Adoratore della sua città natale, non rifiutò l'onore di presiedere alla famosa biblioteca, alla quale erano legati due nomi gloriosi, quello del Petrarca e del Bessarione. Del suo affetto a Venezia e della sua versatilità diede ancora un'ardua prova accogliendo l'invito della Signoria a tessere la storia della sua patria, ma esprimendo il saggio desiderio, quasi una *conditio sine qua non*, di poter attingere notizie ai monumentali *Diarii* di Marin Sanudo. Maestro nell'arte dell'*inservire temporibus*, riuscì a far dimenticare i suoi amori per la buona Morosina e a diventare un cardinale (1) zelante e un ben quotato aspirante alla tiara, senza per questo distruggere i documenti delle sue imprese galanti della giovinezza, fra le quali, per fortuna, quella con la Maria Savorgnan (2).

V. Cian.

---

(1) Anche in grazia della protezione di Marforio invocante la protezione del suo fratello e maestro d'armi Pasquino-Aretino (Cfr. le mie *Varietà letter. dal Rinascimento: Maestro Pasquino e P. Bembo*, nella *Raccolta di studii critici dedicata ad Al. D'Ancona*, Firenze, 1901, p. 28).

(2) Il nostro Dionisotti era lontano dal prevedere la ben meritata fortuna, allorquando, nella *Introduzione* alla sua eccellente ediz. di *Asolani* e *Rime* (p. XLV), scriveva di quel giovanile carteggio, che « un poco di vanità, forse, negli ultimi anni cardinalizi, consigliò al B. di serbare per una postuma stampa ». Lo stesso Dionisotti mi scrive che l'ipotesi da lui avanzata in una nota della prefazione al *Carteggio* circa il ritrovamento del ms. delle lettere della Savorgnan nel magazzino dell'Ambrosiana, alla quale pensava potesse forse essere giunto col fondo Pinelli, è errata. Mons. Grosso, esecutore testamentario di Mons. Gramatica, ricorda esattamente che questi gli aveva dichiarato d'aver ritrovato le lettere della Savorgnan in un archivio privato.

Il libro del Cortegiano del Conte BALDESAR CASTIGLIONE, a cura di VITTORIO CIAN. Quarta edizione riveduta e corretta. — Firenze, Sansoni, 1947 (in-8°, pp. XII-556).

MARIO ROSSI. — *Baldassar Castiglione, la sua personalità, la sua prosa.* — Bari, Laterza edit., 1946 (Bibl. di Cultura moderna, n. 407) (in-16°, pp. 116).

Il decano degli studi castiglioneschi, esauritasi da anni la terza ediz. (del 1929) del ben noto e celebrato commento, non s'è accontentato di una materiale ristampa, ma è tornato ancora sopra il suo lavoro per accarezzarne qualche rifinitura, per limarlo *ad unguem*, se ancor si poteva, aggiungendo qua e là precisazioni nelle note, ed eseguendo una nuova recensione del testo, ch'è rimasto tuttavia pressochè immutato, sopra le fotografie dell'originale: esempio di vera incontentabilità filologica e di intera devozione agli studi.

Dire ancora della ricchezza del materiale adunato in questo commento, miniera d'infinite notizie attraverso le quali ci si addentra nel mondo cinquecentesco, nel costume, nell'ambiente e nel gusto rinascimentale con un'agevolezza sicura, e si vive insomma « nelle antique corti degli antiqui uomini » del sec. XVI (come il Machiavelli in quelle greche e romane) e si riascoltano tante voci, da testimonianze diversissime (scelte con dottrina ed erudizione grande, cosicchè tutte vengono ad illuminare uno dei più vivi e cari testi della nostra letteratura), è del tutto superfluo. Il nome del Cian è legato ormai a quello del Castiglione: e, se è lecito formulare un voto, auguriamo che possa ben presto uscire quella « annosa monografia » biografica e letteraria sul « formator del cortegiano », che lo studioso annuncia nella prefazione di questa edizione come ormai imminente. Qual messe di notizie e di testimonianze recherà quest'opera alla più intera conoscenza del rinascimento italiano nel suo più splendido momento, può facilmente immaginare chiunque conosca l'esperienza del letterato che da tanti anni è sulla breccia, instancabile dissodatore degli archivi cinquecenteschi. Il profilo che il C. diede del Castiglione nel ricordare il centenario della morte (1), è arra del prezioso apporto agli studi di questo atteso libro, a cui l'invitiamo « a poner fine » con impaziente attesa (2).

---

(1) V. G., *Il Conte Baldassar Castiglione (1529-1929)*, estr. dalla *Nuova Antologia*, 16 ag., 1 sett. 1929.

(2) Ma il C. non ha cessato di rivolgere la sua attività al Cast. anche negli anni recenti. Ricordiamo di lui: *Nel mondo di B. C. Documenti illustrati*, Milano, 1942 (Estr. dall'*Arch. stor. lomb.*, a. VII, N. S.). E specialmente vogliamo segnalare il volumetto del quale le limitazioni di spazio imposte dalla guerra ci impedirono di dar conto: V. C., *La lingua di B. Cast.* (Bibliot. di « Lingua Nostra » n. III;

Frattanto la lettura del saggio del compianto M. Rossi ci riconduce dinnanzi lo spirito squisito di uno studioso probo e sottile. Anzi, fin troppo sottile: come una sensitiva che si chiude ad ogni tocco, era messo in doloroso sospetto da ogni piccola macchia, da ogni vena allotria che gli pareva incrinasse l'opera poetica, e troppo si tormentava nella ricerca della « struttura » e della « poesia », strettamente fedele ai precetti crociani; e, più che fedele, quasi officiante di un rito dell'anima, si amareggiava di non scoprire se non troppo di rado, la vergine, pura spirituale bellezza della compiuta arte. Così gli avvenne studiando Dante (1); così in questo libretto, che crediamo sia l'ultima tra le cose edite da lui. Il ritratto psicologico del Castiglione è condotto con acuta penetrazione e con desiderio profondo di vera consonanza di sentimento: perchè qualcosa di umbratile e di malinconico — per quanto lo poteva consentire il suo così aperto spirito rinascimentale — era certo in fondo alla raffinatezza del Castiglione, capace di moti delicati (vedi qui a pag. 20, 21) e di pacata sorridente tenerezza. Tuttavia già qui si nota nel Rossi una sensibilità troppo avvertita, come in allarme, e quella non più che ombra affettuosa e mesta è posta in un risalto troppo acuto e parvente. Non si sofferma molto il R. su la vita diplomatica e attiva del C.; il suo, volutamente, dev'essere un ritratto dell'uomo « interiore »; ma perciò proprio diviene parziale, non considerando la figura nel suo pieno rilievo. E così gli capita di stupirsi dell'aspro ed irruento irrompere del C. in Ispagna contro Alfonso Valdès: quando invece il C. difendeva non solo praticamente una istituzione, la Chiesa, di cui stava per divenire illustre parte (« Carlo V lo designò poco prima della morte *di lui*, al vescovado di Avila » dice il Cian, e ricorda

---

Firenze, Sansoni, 1942, pp. 152). A parziale ammenda indichiamo il sommario di questo saggio ricco di notizie e sostanzioso: Cap. 1°: *La vigilia linguistica del C.* (« ... questa realtà, ancora in luce crepuscolare, d'una lingua italiana, comune a tutte le persone colte della penisola, doveva sorridere al C... »; lingua cioè ch'era in fondo, quella lingua *cortigiana* che altri propugnava in quel tempo »: che si potrebbe dire « un *italiano* unitario », « una lingua *ideale* convenzionale ed ecclettica », donde si svilupperà — aggiungiamo noi — la *κοινή* cinquecentesca, così avvertibile nell'unità linguistica ricca viva e flessibile, dall'Ariosto sino al Tasso); Cap. II, *Le prime redazioni del « Cortegiano »* (con analitiche osservazioni sul vario uso linguistico del C.); Cap. III, *La lingua del « Cortegiano » nel testo definitivo* (studiata sopra il ms. castiglionesco nell'ortografia, nell'uso degli articoli, de' pronomi, degli aggettivi, delle forme verbali, nelle anomalie grammaticali e sintattiche, nel lessico, nei dialettalismi, nei toscanismi letterari, negli arcaismi e nelle sue volontà linguistiche, cioè nei suoi gusti a volte « coraggiosamente neologicistici... pur nel suo proposito sinceramente unitario », e anche nei pochi esoticismi). Per lo studio dell'uso linguistico cinquecentesco il libretto costituisce un'indispensabile raccolta di elementi vagliati con cura; e gli accresce valore l'*Appendice: Saggi di lettere autografe e delle varie redazioni del « Cortegiano »*.

(1) Vedi la recensione di C. Dionisotti, a *Gusto filologico e gusto poetico* in questo *Giorn.*, **121**, 169.

come il Giovio nei suoi *Elogia* lo dicesse preconizzato al cardinalato, se fosse vissuto: « non dubio honore purpurae destinato » (1)), ma si opponeva, egli, uomo rinascimentale, a che perisse la ragione ideale del rinascimento: chè il misticismo, la rigidezza mentale della riforma e l'assillo spirituale del Valdès erano del tutto estranei alla duttile morbidezza del senso umanistico-rinascimentale della vita, se pure l'impulso ideale della riforma discenda e dipenda, indubbiamente, anche dal pensiero e dall'esperienza della nostra rinascita.

Anche quando si viene al *Cortegiano*, prevale uno spirito di dubbio e di diffidenza per « l'ambigua atmosfera lirico-letteraria » del libro (p. 66); e con crudeltà, si direbbe, che gli rincresce e pure usa, il Rossi procede a vari « tentativi di critica capillare » quasi proprio per confermarsi in « codesta indefinita impressione di estetica insoddisfazione » (p. 67). È insoddisfatto di quella « forza centrifuga « che tendeva continuamente ad allontanare dallo spirito dello scrit- « tore il suo contenuto » (p. 51), sicchè « lo scrittore è rimasto lontano così dalla propria vita intima come dalla profonda vita delle cose ». Abbiamo davvero motivo di stupirci, e di dire che proprio per questi suoi giudizi il Rossi è molto lontano dallo spirito rinascimentale e da quello del Castiglione. Il romanticissimo suo cuore, il suo raffinato e decadente intimismo tutto pervaso di ansia di purezza estetica, si trovano bene a disagio di fronte all'equilibrio ed alla mirabile compostezza cinquecentesca del C.; ed il suo *animus* critico non lega, non caglia con quello (2). Manca la congenialità, la simpatia profonda, senza cui non si può fare critica; perciò questo saggio, nonostante alcune parziali fini osservazioni analitiche, ha tono intellettualistico e sottigliezza querimoniosa insieme, come vi aleggiasse sempre il lamento ed il rimprovero di non trovare nell'autore ciò che si anela invano trovarvi, cioè la propria coscienza, e che non può naturalmente esservi. Peccato! « Non poesia, ma azzimata letteratura » si dice ad es. del così armonico e soave finale del dialogo, là dove si accenna al monte Catria apparente sul cielo nell'aurora; la descrizione non ha forse « un solo particolare... che resista all'analisi e si riveli nato da un moto profondo dello spirito » (p. 79). Ma

(1) Cfr. il citato estratto del Cian, p. 13.

(2) Un solo esempio: (pag. 47) nota nel « Cortegiano » la coesistenza di due motivi; l'uno *cortigianesco*, l'altro *umano*, e prosegue: « Astratto il motivo che « abbiamo designato come umano, perchè l'uomo che prendeva vita nello spirito « dello scrittore errava fuori di ogni concreta situazione storica e morale; senza « problemi, senza doveri, senza una propria individuale fisonomia, senza possi- « bilità di inserirsi in una realtà della quale potesse sentirsi un necessario momento; « ed era sospeso perciò nel vuoto. E lo scrittore tentava per questo di sottrarre « il suo personaggio a questa astrattezza, di inserirlo in una concreta situazione... « E lo mandava perciò a corte...; senonchè la corte, quale il C. la concepiva e la « descriveva, appariva, essa stessa, sospesa nel vuoto... ». Questa vuotaggine generale travisa del tutto il senso del « Cortegiano ».

basta e avanza che sia molto bella letteratura. Errato è qui proprio il punto di partenza critico: e tanta sottigliezza di analisi delude, e la si deve rifiutare come non pertinente. Quando si ritorni alle pagine del *Cortegiano*, leggendolo con il buon senso con cui per secoli lo si lesse, si avverte subito che esso è tutt'altra cosa da quello che s'è figurato il R., studiandolo con analisi stilistica troppo piena di raffinamenti capziosi; questi sono arbitrarii, rapportati allo spirito rinascimentale del Castiglione, che intendeva solo scrivere un buon libro di letteratura, non una lunga lirica o un poema; ed è ben riuscito nel suo intento, a giudizio di quattro secoli. (Ma questa sensibilità acutissima del decadente è in verità fattizia, ed ingannatrice, perchè tutta cinta da un alone solipsistico, e cocciutamente astorica. Eppure da molti oggi purtroppo così si crede di poter sentire e giudicare il nostro passato, mentre invece si ricercano solo le proprie interiori farfalle, nate sotto l'arco di Tito, dal decadentismo e dall'ermetismo. Non c'è che da cercare di guarire gli animi e gli intelletti da tale malattia letteraria, invitandoli a nuove e migliori esperienze, a compiacersi meno delle droghe di questa pseudo-critica, per rifarsi ad una più integra sanità di palato letterario).

Questo saggio è un esempio chiarissimo e squisito d'una sorta di incapacità di sentire la storia nel suo significato, cioè come cosa amata, eppure lontana e diversa da noi, per compiaciuto gusto di sofistica auscultazione interiore; e la ricerca si volge in modi estranei al tema. L'animo sottile e inquieto del R. doveva sentirsi a disagio, o troppo solitario, entro il cordiale rinascimento, così ampio e spiegato nella sua potenza di vita, e ne resta smarrito (1). G. De Blasi.

RENÉ DOLLOT. — *Autour de Stendhal.* — Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1948 (in-8°, pp. XIV-304 e 4 tavv. f. t.). (Coll. « La cultura », 5).

RENÉ DOLLOT. — *Stendhal journaliste.* — Paris, Mercure de France, MCMXLVIII (in-16°, pp. 270).

ARMAND CARACCIO. — *Variétés stendhaliennes.* — Grenoble-Paris, B. Arthaud, 1947 (in-16°, pp. 254 e 1 t. f. t.).

I libri di René Dollot, che console di Francia a Trieste, Venezia e Milano e quindi per alcuni anni ministro plenipotenziario in Afga-

(1) Una opportuna *Appendice* dà sobri « Cenni sulla valutazione critica del *Corteg.* nei secoli XIX e XX », trattando dei principali giudizi. L'informazione filologica nel libro è sicura e attenta, sì che esso può esser utile ad una ulteriore opera critica.

nistan, unisce da anni gli studi di diritto internazionale alle ricerche storiche e letterarie, vanno anzitutto intesi come il bel dono d'un *italianisant*: da amatore fine e intelligente, egli ha seguìto le tracce del suo « predecessore » compiendo ricerche spesso non facili nelle tre città dove ha rappresentato il suo paese, dagli anni della prima guerra mondiale al 1935.

Il primo volume — dal semplice titolo *Autour de Stendhal*, che del resto fu già di un'altra raccolta di studi sul Grenoblese, quella di Henry Dumolard, del 1932 — riunisce in un insieme abbastanza armonico *Les journées adriatiques de Stendhal* (del '29 e rapidamente esauritesi, tanto da mancare a molte biblioteche italiane) a studi e rassegne posteriori. Le pagine più interessanti — per le ricerche originali negli archivi triestini e veneziani — restano quelle — nella prima parte — delle *Journées*, qui rivedute e corrette (con omissione della prefazione di Paul Arbelet, delle appendici di documenti e dell'Indice dei nomi). Assai bella è la rievocazione della società italiana del 1830 fra lettere e arti: basti citare quanto riguarda le poesie veneziane di Pietro Buratti, tanto ammirato da Stendhal (pp. 95-102), e tutto ciò che concerne la produzione teatrale della Serenissima.

La seconda parte del libro — significativamente intitolata *Arrigo Beyle milanese* — interessa i nostri studi per i vari articoli raccolti insieme: da *Les logis de Stendhal à Milan* (che forniscono notizie interessantissime sulle dimore del Grenoblese) a *Stendhal et le « Casin di San Paolo » (1820)*, che rievoca il mondo elegante e ricco della Società del Giardino, a *Stendhal et la Simonetta* (che illustra, anche per il soprannome della Pietragrua, la celebre villa, ora sempre più in abbandono) e quindi a *Stendhal et la Scala*, che espone in tutta la sua vivacità un mondo d'arte tanto ammirato dallo scrittore francese. Non è necessario dire a questo proposito come le ricerche dell'allora console generale Dollot abbiano recato nuovi contributi, proprio per l'esame di archivi non sempre aperti ai privati, e come d'altra parte lo studioso sia stato più incline a cogliere il lato pittoresco e aneddotico del suo autore e di quella società, di cui il Beyle volle continuare a far parte fin con la famosa epigrafe del cimitero di Montmartre, che non a valutarne in sè e per sè le caratteristiche strettamente letterarie e artistiche. Tendenza, questa, che si mostra anche nelle restanti pagine, raccolte in due parti: l'una intitolata *Stendhal, Chateaubriand, M^me^ de Staël, M^me^ Récamier* (dove sono analizzati giudizi critici e posizioni polemiche, e insieme ricordi e testimonianze personali) e l'altra *Le Centenaire de Stendhal* (che unisce insieme pagine varie su Stendhal uditore al Consiglio di Stato, sui *Mémoires d'un touriste*, sul Delécluze a proposito di recenti lavori di Robert Baschet, sul Talleyrand nei giudizi di Chateaubriand e di Stendhal, e quindi sull'influenza letteraria e la fortuna dell'autore nel nostro tempo).

Il volume su *Stendhal journaliste*, dedicato alla memoria di Paul Hazard, può ora interessare — per alcuni studi inediti — più del precedente; e perciò ne facciamo un'esposizione più particolareggiata.

Partendo dalla pubblicazione del *Courrier anglais*, apprestata da Henri Martineau nel 1935-36, il Dollot riesamina la collaborazione di Stendhal ai periodici francesi e a quelli inglesi. Una complessa attività di pubblicista si profila ai nostri occhi, dalle prime affermazioni romantiche alle dichiarazioni politiche che a poco a poco condurranno il tenace oppositore della Restaurazione alla carica di console della Monarchia di luglio. Si trovano sopratutto in germe — in molte e molte testimonianze sfuggenti e frammentarie: e non poniamo qui la questione, assai ardua, dei testi originali, già che molte volte i lettori moderni possono solo conoscere le retroversioni dall'inglese — affermazioni celebri di Stendhal, dal gusto della poesia al libertinismo, dalla teoria dell'amore ad un giudizio sulla società. Se aggiungiamo che da tempo V. del Litto sta illustrando, con l'ausilio di molti inediti di Grenoble finora non decifrati a dovere, la collaborazione del Beyle a periodici italiani, la cosa non mancherà di destare il dovuto interesse. Rimaniamo per ora nell'orbita di quanto il Dollot (anche se più volte ha preferito parafrasare e collegare fra di loro i testi, anzichè — data la sua lontananza dall'Italia e lo stesso stato d'emergenza — illustrarli con nuove ricerche di biblioteca e d'archivio) presenta a riguardo del nostro paese.

Menzioniamo subito le prime due parti del libro per quanto toccano, sia pur di sfuggita, la società e la cultura italiana, *Stendhal et la presse de son temps*, con riferimenti al *Journal des Débats*, al *Constitutionnel*, al *Globe*, alla *Quotidienne* e al *National*, e *Une chronique de la Restauration: Stendhal correspondant des revues anglaises* (*1822-1829*), — così interessante per lo studio delle concezioni politiche, letterarie e artistiche del Beyle, con particolare riguardo al Rossini, al teatro e alla musica nostra. E veniamo alla terza e ultima parte — *L'Italie dans le « Courrier anglais »* — assai attesa da quando aveva fatto oggetto, in piena guerra, d'una comunicazione alla Société des études italiennes. Già che vede la luce per la prima volta nel presente volume, possiamo soffermarci su di essa con la dovuta attenzione.

Inquadrando le opinioni letterarie del suo autore nell'insieme d'una concezione della società italiana nel primo Ottocento e quindi nel mito dell'« energia » e dell'alfieriana « pianta uomo », il Dollot esamina i giudizi di Stendhal sull'evoluzione sociale delle varie parti della penisola e quindi sulla poesia e sull'arte, che ne sono la più immediata testimonianza. A questo riguardo, accogliendo lo stesso metodo semplificatore dello studioso — coi giudizi sulla letteratura nazionale da Dante al Manzoni e quindi sulla polemica romantica, e con testimonianze sulla poesia dialettale e sui romanzi, e infine

sulle scienze filosofiche e morali e sulla stampa propriamente detta —, si può considerare quanto Stendhal ha scritto nei vari periodici inglesi come se si trattasse di raccogliere le sparse membra di un unico sistema. Metodo indubbiamente pericoloso, dato l'uomo e l'argomento, ma certo insostituibile in sede di storia letteraria. Almeno attraverso la collaborazione a tali periodici (e quindi stesa per un dato pubblico) si può assistere ad un nuovo punto di vista del Beyle sia nel trattare questioni politiche sia nel presentare opinioni letterarie, non disgiunte da una particolare visione — sostanzialmente liberale, anche nell'accentuazione dei motivi ideologici e libertini — della società. Si tratta ora, almeno per queste pagine del Dollot, di presentare o rettificare particolari meno noti per l'innanzi.

Si sa che gli articoli del *Courrier anglais* sulla letteratura italiana sono assai numerosi, in quanto nel giugno e luglio 1822 il Beyle parla del Monti ai lettori del *Paris Monthly Review*, nel mese seguente ricorda i principali poeti viventi e tre anni più tardi nel *London Magazine* esamina la letteratura italiana del suo tempo; ora, tenendo presenti almeno gli scritti ora raccolti da Henri Martineau nei *Mélanges de littérature* (sul Pellico, sulle *Prineide*, sul Buratti ecc.), il Dollot completa tale panorama letterario con molte altre testimonianze sparse nella varia collaborazione ai periodici inglesi: « de « l'ensemble (egli afferma) se dégage un tableau de la péninsule telle « que lui est apparue dans les premières années du Risorgimento ». Se nell'insieme tale panorama è già noto — dal classico libro del Novati su *Stendhal e l'anima italiana* alle rassegne su Stendhal e la letteratura nostra, dovute rispettivamente a Pierre Jourda e a Henri Bédarida (1) —, non è men vero che molti particolari sono rimasti in ombra perfino in questo utile libro del Dollot e meriterebbero d'essere approfonditi.

Per parlare ora delle *Variétés stendhaliennes* di Armand Caraccio, non è inutile dire come lo studioso del Foscolo e il biografo del Beyle si siano spesso armonicamente data la mano nell'esaminare attorno al Grenoblese la società e le lettere dell'Italia del tempo. E indubbiamente, fra le pagine già note e quelle ora per la prima volta pubblicate, il lettore ha modo di spigolare notizie assai utili, e soprattutto di far tesoro di raffronti impostati sul terreno dell'erudizione come su quello dello stile.

Lasciando da parte quanto non possiamo qui esaminare direttamente (il capitolo su *Stendhal théoricien de l'histoire* e altre pagine storiche e letterarie), vanno subito menzionate le pagine su *Stendhal et les conteurs italiens*, dove sono citati i giudizi dello scrittore sul

(1) La disamina del Bédarida — con la quale fu inaugurato a Milano, nell'Aula Magna dell'Università, il ciclo delle celebrazioni stendhaliane del 1947 — è tuttora inedita, ma merita ricordo per l'esattezza e la perspicuità dei suoi ragguagli.

Cellini, sul Bandello e su altri narratori italiani è, quindi, a parte, *A propos de Parisina: Une énigme du « Courrier anglais »: Byron, Alphonse Rabbe, Stendhal et Grazzini (il Lasca)*, in cui si mostra come nè Byron nè Rabbe nè Stendhal — almeno nel 1825 — si erano ricordati della storia d'Ugo e Parisina secondo la novella del Bandello. (A nostra volta avremmo voluto veder menzionate dal Caraccio le pagine su *Ugo e Parisina nella realtà storica*, pubblicate da Alfonso Lazzari nella *Rassegna Nazionale* del 1915: la rielaborazione, apparsa di recente presso l'Olschki, gli offrirà motivo per tornare sull'argomento). Molto interessante, anche perchè ci riconduce ad una lunga fatica dello studioso — il commento alle *Promenades dans Rome*, apparso a Parigi, presso Champion, nel 1938, '39 e '40 (in realtà '43) — è *Une chronique des « Promenades dans Rome »: L'histoire de Fabio Cercara et de Francesca Polo d'après Bandello*, se sulla traccia del novelliere si adombra una storia d'amore, e l'eroina ha nome « Métilde Galline » proprio in ricordo di quella Matilde Dembowski Viscontini — cara a stendhaliani e foscoliani — che il Beyle adombra sotto il nome del luogo (la scomparsa Piazza delle Galline, vicino alla via del Mangano, oggi pure scomparsa, e incirca nei pressi dell'attuale Cordusio, in Milano), da lei abitato prima di trasferirsi nel palazzo di Piazza Belgioioso.

Gustose sono le pagine su *Une version latine de Stendhal... d'après Misson*, che illustrano le *Promenades dans Rome* e richiamano l'attenzione sul viaggio in Italia del protestante, pubblicato con la data di Utrecht 1722. Sempre a proposito delle *Promenades* e dell'allegoria della talpa e dell'usignolo il Caraccio ripubblica due suoi scritti: nel secondo di essi si rettifica, anche secondo un contributo del nostro Busnelli, un'allusione riferendola al *Ricciardetto* del Forteguerri, e aggiungendo la menzione (fatta dal Ronzy) d'un *Richardet*, posseduto — almeno in traduzione francese — da Stendhal nel 1804 e quindi, in nota, il ricordo curioso dell'identica favola raccontata da miss Julia Garnet al Beyle stesso in una lettera raccolta di recente, con altre, del Martineau. (Quanto a p. 115, dove si parla di una nota marginale di Stendhal « Ma il cuculo ha più metodo », proprio secondo il Forteguerri, in un Nibby posseduto da Stendhal, ricordiamo che l'esemplare ora nella Braidense e ricco fra l'altro di autografi di R. Colomb, C. Stryienski ecc., non è stato letto bene dal Paupe, e quindi è stato mal riprodotto dal Martineau nella sua edizione. Si tratta, a parte le sconosciute note marginali che ho trascritte, di tre pagine autografe di Stendhal. Le ho interamente decifrate con l'aiuto di V. del Litto a integrazione del testo comunemente noto. Si tratta di parte del volume di un'opera del Nibby, con illustrazioni fattizie. Ne darò notizia, con altri inediti, prossimamente).

Molto interessanti sono le pagine su *Stendhal, Foscolo et leur amie Métilde Dembowski*, dove vediamo, accanto a molte cose note — ma

ridette con molto garbo —, anche varie testimonianze su Maddalena Marliani Bignami, sul Foscolo e la sua amicizia per la Matildina, sul fiero comportamento di costei e della contessa Frecavalli durante processi dei Carbonari (ora si potrebbero aggiungere molte belle testimonianze dei *Costituti di Federico Confalonieri* dai tre volumi finora apparsi, nel 1940-41). Insomma è una bella pagina di storia italiana ed abbiamo piacere che sia il Caraccio a illustrarla ad un vasto pubblico di lingua francese. Così interessante è pure quanto riguarda *Stendhal, Foscolo et les « Ultime lettere di Jacopo Ortis »* (*Commentaire et hypothèses sur une page de Stendhal récemment mise à jour*), in margine, cioè su una pagina che doveva entrare in una specie di supplemento di *Rome, Naples et Florence en 1817* e fu poi raccolta dal Martineau nelle cosiddette *Pages d'Italie*. (A p. 147, si può aggiungere che Mario Fubini ha ripreso i suoi argomenti intorno alla composizione della lettera del 17 marzo dell'*Ortis* stesso in un saggio pubblicato sul *Bollettino di letterature moderne* di Milano, del 1947 e quindi nel suo recente *Foscolo minore*. Roma, Tumminelli, 1949). Terminiamo di dar l'annuncio del volume ricordando, per il legame che hanno col commento alle *Promenades*, le pagine su *Stendhal et le paysage romain* e *Stendhal et la ville éternelle*, in quanto, anche nella forma nell'esposizione più amabile, il Caraccio sa sempre valersi del solido terreno offertogli dall'erudizione e dalla ricerca.

Al termine della presentazione di questi tre libri del Dollot e del Caraccio, formuliamo l'augurio che altri studi possano indicare tanta comunanza di ricerca fra Francia e Italia, proprio come nel tempo in cui i due popoli — e non solo essi — erano affratellati nell'indagine del sapere, nell'amore della bellezza. C. Cordié.

ANNUNZI

Raffaello Ramat. — *Ragionamenti morali e letterari*. — Bari, Città di Castello, Macrì edit., 1945 (« Letteraria », n. I), in-8°, pp. 352. [È una raccolta di diversi saggi e recensioni pubblicate già in varie riviste nell'ultimo quindicennio, specialmente ne « La Nuova Italia ». « La maggior parte del libro è un po' la mia vigilia d'armi » avverte con buon giudizio di sè l'autore in una nota finale. Non possiamo qui che dare il nudo elenco dei temi: Carducci giovanile, e i suoi primi anni bolognesi; etica e poesia nei romanzi giovanili del Verga; sul *Dante* del Barbi, sull'estetica del De Sanctis, sulle *Operette morali*; ed altri scritti su cose contemporanee; il sentimento nazionale in V. Alfieri; ed un ampio esame sopra l'epistolario del Sismondi. La

probità dello studioso si riconosce in ogni pagina, così come dal titolo stesso viene posto in rilievo. Il R. sente l'intima adesione spirituale necessaria al critico per intendere l'opera in esame; e l'attento suo lavoro di recensore è animato da un costante impegno di serietà e di sincerità letteraria; tuttavia il tono stilistico della pagina è un poco grigio e diffuso, e si desidererebbe talvolta una maggior vivezza di timbro. L'informazione critica è sicura e vigile.

G. De Bl.].

Umberto Cosmo. — *Vita di Dante.* Seconda edizione riveduta e accresciuta. — Bari, Laterza, 1949. (Bibl. di cult. mod., n. 195). In-8°, pp. 324. [Appare soltanto ora, a cinque anni dalla morte dell'autore (e questo giova tener presente nel consultare la bibliografia, ferma ai primi anni del decennio scorso), la seconda edizione della *Vita di Dante* di Umberto Cosmo. L'indicazione d'obbligo « riveduta e accresciuta » è pienamente giustificata. Se la *Vita* è rimasta, nella struttura e nello spirito che la informa, sostanzialmente immutata, essa porta il segno della vigile cura che l'autore dedicò, per oltre un ventennio, a questa sua opera giustamente prediletta. Correzioni ad ogni pagina, a chiarire vieppiù il pensiero, a semplificare la forma, a precisare dati, e numerose le aggiunte; particolarmente importante, quella di un intero capitolo, *Verso il poema.* Il Cosmo ha qui bene messo in luce come nella coscienza di Dante, dopo la morte di Beatrice, attraverso l'esperienza politica e la meditazione filosofica nella scuola di Santa Croce e più in quella di Santa Maria Novella, si andasse delineando la missione di « poeta della rettitudine », mentre nello studio dello stile dei grandi poeti del passato si avviava a diventare lui stesso un maestro di stile. E, alla fine di questa sua evoluzione spirituale, lo svolgersi di quella intuizione ancora imprecisata, che un giorno lo solleverà sui vertici della poesia e si concreterà nella creazione della *Commedia.*

Nulla di nuovo porta invece questa edizione alla questione del « traviamento » di Dante; ed è peccato, chi sappia come questo problema occupasse la mente del Cosmo negli ultimi anni della sua vita, e come fosse suo intendimento raccoglierne e vagliarne le conclusioni in uno studio particolare. (Questo saggio, che l'autore aveva anche citato nella bibliografia della sua *Guida a Dante* — nota che chi curò la stampa del volume dovette a malincuore sopprimere — non fu trovato tra le sue carte, e forse non fu nemmeno scritto).

Spiace che la mancanza di una accurata revisione delle bozze (specialmente dei passi inediti) abbia permesso una serie di errori di stampa, insolita in un'edizione Laterza. Eccone qui alcuni che giova correggere. Nella bibliografia: a p. 298, r. 30, si legga *Dorini* anziché *Dozini*; a p. 301, r. 16, *Archiginnasio*; a r. 17, *risguardi.* A p. 305, r. 7, si corregga *Wichstead* in *Wicksteed*; a r. 8, *Cedis del*

Convivio del Brunelli in *l'ediz. del C. del Busnelli* (*Brunelli* di nuovo più sotto, alla r. 16). Alla r. 21 il rimando al *Cod. diplom.* presumibilmente va integrato con l'indicaz. dei documenti 53 e 56; e così pure a p. 306, r. 6, all'indicaz. *Giorn. Dant. 1930 v.* si faccia seguire il numero del volume, ch'è il XXXI. In questa stessa pagina, alla r. 25, *Ferretti* e non *Ferrettini*. Nel testo, le citazioni dantesche sono uscite assai malconce. A p. 63, r. 16, si legga *sì rio* e non *disio*; a p. 72, r. 18, *forma* e non *fama* (l'indicaz. che segue ai versi: *B., C, II* va corretta in *R. CII*); a p. 74, r. 24, la citaz. dal *De V. E.* è stata mutilata; la si completi, salvo errore, con: *II, VI, 7*. Pag. 76: a r. 6, si legga *diri* invece che *divi*, e a r. 14, *involto*. A p. 68, r. 14, *Borneil* e non *Bomeil*; a p. 78, r. 11, *Mestino da Casale* è *Ubertino*. Ad altre correzioni di minor conto provvederà il lettore, che potrà pure facilmente restituire alla giusta lezione alcuni versi che l'autore (lontano, nei suoi ultimi anni, dalle biblioteche — ivi compresa la sua —) evidentemente citò a memoria. F. Arese].

G. B. De Sanctis. — *L'Unità poetica nella « Divina Commedia »* (= *Soggetti e studi*, vol. I). — Bari, Città di Castello, ed. Macrì, s. a., in-8°, pp. 270. [Il libro riprende il tema della struttura della *D. C.*, che si può dire costituisca il *punctum dolens* della moderna critica dantesca. Nella prima metà del volume si passano in rassegna e si discutono le soluzioni più recenti, cominciando dal De Sanctis, venendo quindi al Croce, agli studi del Gentile, del Vossler, del Russo, del Breglia (al cui volume quest'opera fa da naturale seguito, sviluppando la discussione della letteratura posteriore) e via via dell'Arangio Ruiz, del Vetterli, del Guzzo, di M. Rossi, ecc., trattando minutamente di tutti gli altri, sino all'« unitarismo » del Momigliano e del Flora. L'informazione è accurata e l'esposizione è limpida: il lavoro testimonia una cultura viva, mossa dall'urgenza dei problemi attuali su la *Commedia*, e agilmente aderisce ai concetti dell'estetica moderna. La rassegna è condotta dal punto di vista (ed a parer nostro, giustamente) dell'unità poetica dell'opera, di cui nella seconda parte del suo saggio il De S. intende cogliere il motivo generatore, osservando come questa poesia si sviluppi e sbocci nei vari e diversi momenti delle tre cantiche. Se è giustissima la premessa che « l'unità poetica non deve fondarsi solo sulle caratteri-« stiche spirituali, ma sulla natura organica dell'opera, dipendente « da un motivo dominante, o nucleo generale, generatore poetico « di tutte le parti che si fondono in esso secondo le leggi di una sequela « e dipendenza fantastica », non credo però che tale motivo possa essere indicato, come fa il De S., solo nella « visione dell'andare » di cui parla il capitolo centrale (p. 156-173). Il « viaggio » di Dante (« Iter spaziale dalla selva all'Empireo, secondo la legge di gravita-« zione terrestre sino alla sfera del fuoco, e la legge di gravitazione

« celeste, lungo la linea radiale a Dio. Andare intimo morale, alla « luce, al bene: rappresentato poeticamente. Partecipazione intensa « alle sorti delle anime, ai paesaggi, ai modi e all'ambiente. Il libero « e spontaneo scoppiar d'impressioni e ricordi, e il severo, architet- « tato, pensoso d'una meditazione ») non ha per l'A. solo valore esterno, pratico, ma « accorda realismo e misticismo, impressionismo « e simbolismo, l'inteso e l'immediato, l'immaginato, il sentito, il « riflesso; risolve la contrapposizione tra cielo e terra ». ecc.; sicchè « non solo rivive l'unità tematica nel *pellegrino* » trascorrente per l'oltretomba « e nella costruzione *fisica* dell'universo dantesco, e « nella visuale *teleologica*, finalistica — conquista del divino, nella « figurazione ascensiva dell'anima che si redime, unità del regno « terreno a immagine dell'unità del Creatore e del regno superno, « immersione nell'idea della morte che salva e familiarità con le « ombre dei trapassati evocati a dettargli i principî eterni —, ma « principalmente unità nel sentimento che tutto permea, che fonda « l'unità *artistica*. Che non sono quattro unità, ma una, quella della « *Divina Commedia* ». Da queste citazioni si raccoglie come il ragionare del De S. sia incalzante, acuto: tuttavia l'unità di argomento o di contenuto, il viaggio, sia pur unità morale, spirituale, non è ancora unità fantastica di rappresentazione, di contemplazione lirica: ed occorre provare proprio l'unità di ciò che si dà qui come argomento di prova. Chè in vero la seconda parte del lavoro (l'esame delle tre cantiche) è una celebrazione inneggiante alle finezze squisite dell'arte dantesca (e qui siamo tutti d'accordo) con osservazioni particolari piene di gusto, ma non un esame concreto, una dimostrazione critica — fin dove l'intelletto può avvicinarsi — del motivo generatore della poesia. C'è qui insomma un po' di impressionismo critico; anche se la rapidità dei trapassi nelle varie osservazioni e la chiarezza dell'espressione letteraria non rende ingrate queste pagine. La densa e ricchissima ispirazione dantesca ha bisogno di una più meditata rappresentazione critica; ma il libro del De S. sarà certo giovevole, soprattutto nella sua prima parte, a chi vorrà riprendere il vessato e affascinante tema, per uscir fuori finalmente dalle discussioni sul distinguere tra unità poetica ed unità di struttura, che mi paiono non coerentemente poste. G. De Bl.].

Vittorio De Caprariis. — *Il problema dell'equilibrio nel pensiero del Machiavelli*, in « Atti dell'Accademia pontaniana », nuova serie, vol. II, pp. 131-138. [Queste poche pagine, assai notevoli, sui disdegni affioranti soprattutto nelle *Istorie fiorentine* e nelle lettere del 1513-14 nei confronti della « idea di un sistema o di un equilibrio degli Stati italiani » (Kaeber) quale s'era venuta affermando con la seconda metà del sec. XV nella prassi concreta come nella speculazione politica, vanno segnalate perchè giungono quanto mai opportune a riportare

la valutazione del pensiero di Machiavelli e del suo rapporto con quello guicciardiniano (dopo certe sottili quanto inconsistenti elucubrazioni apparse nell'ultimo decennio) sul solo terreno serio ed ermeneuticamente fecondo: quello di un effettivo, approfondito inquadramento storico. « Quel sistema dell'equilibrio che v'è nell'ultimo qua-« rantennio del Quattrocento in Italia, imposto dalla necessità del « gioco politico e dalle proporzioni di forza dei cinque maggiori Stati « e tuttavia dettato da un'intima consapevolezza, o illusione che « fosse, che in esso soltanto si dovesse cercare la pace e con la pace « la libertà d'Italia, passa come pura tattica politica nelle *Istorie*... « Questo gioco del bilanciamento delle forze non può parlare al cuore « del Machiavelli: al suo cuore e alla sua mente avevano già parlato « la politica di Gian Galeazzo e di Luigi XI, la grande politica signo-« rile e quella della formazione delle monarchie occidentali, in quel « processo vivissimo di osmosi tra lunga esperienza delle cose mo-« derne, continua lezione delle antique e personale riflessione ed « approfondimento che è alla genesi del suo pensiero politico ». Tutt'altro il modo di guardare le cose, di esaltare come ideale periodo felice quello del « bilanciamento », nel Guicciardini: « in un certo « senso più vicino ai tecnici della ragion di Stato, al gesuitismo taci-« teggiante del Seicento che all'eticità passionata e ferma del Ma-« chiavelli ». Motivi finora accennati di sfuggita e parzialmente (come nel saggio dello Chabod, *Del « Principe »*, pp. 24-25) e dei quali si desidererebbe un più ampio sviluppo; ma già questa concisa comunicazione fissa alcuni punti utilissimi per una migliore comprensione della visione del *Principe*. E. Bótt.].

Carmelo Sgroi. — *Benedetto Croce, svolgimento storico della sua estetica* (Biblioteca di cultura contemporanea, XII). — Messina, Casa edit. G. D'Anna, 1947, pp. 284, in-8°. [Ampio e ben informato volume che illustra compiutamente e particolareggiatamente l'argomento proposto. Partendo dai primi saggi giovanili e dalle formulazioni iniziali dell'arte come intuizione, lo S. segue passo passo nei suoi successivi ripensamenti ed approfondimenti il pensiero del filosofo napoletano, anche tenendo conto degli addentellati costituiti dalle indicazioni teoriche connesse ai lavori propriamente di critica letteraria; e giunge sino agli ultimi saggi. Il libro è limpidamente espositivo, ma non critico; e cioè, consiste in una intelligente rassegna compendiosa (ripercorrendo il cammino compiuto durante ben cinquant'anni) dell'operosità filosofica crociana nel campo estetico, e porge le citazioni essenziali su ogni punto; non in un lavoro di sintesi, che sappia portare oltre i limiti crociani un nuovo ripensamento dell'estetica: cosa del resto ben difficile. Del resto l'A. non intende affatto (fedele crociano com'è, e animato da sincero calore di comunicazione nel suo chiaro discorso) di « superare » il maestro,

ma solo di illuminare in tutto il loro valore il carattere ricco e pieno e il significato di *poesia*, ed il senso di *classicità* cui pervenne il Croce dopo tanta meditazione: e non a caso tra le conclusioni del suo discorso stanno (a p. 274-75) quelle linee che stampate nei *Quaderni della Critica* (agosto 1944, p. 197), anche a noi accadde di citare nello spoglio delle riviste di questo *Giornale*, come piena determinazione e coronamento del pensiero estetico crociano: « il « poeta e ogni altro artista è tale solo in quanto è anzitutto uomo « che si è nutrito di pensiero ed ha in sè esperienza degli ideali e « delle lotte morali, e l'arte, che non è mai a servizio o in servitù « della moralità e della speculazione, è certamente in funzione del- « l'una e dell'altra, di tutto lo spirito che in essa celebra se stesso « in una sua forma specifica e necessaria ».

Il libro renderà prezioso aiuto a chi voglia ripercorrere le fasi della meditazione crociana, confermandosi sulle ultime conquiste raggiunte da esso. G. De Bl.].

C. A. Mayer. — *Vita popolare a Napoli nell'età romantica*. Traduzione dal tedesco di Lidia Croce. — Bari, Laterza (Bibl. Cultura mod. 440), 1948. In-8°, pp. XII-367. [Le pagine sulla vita popolare a Napoli nell'età romantica che Lidia Croce ha scelte e tradotte dai due massicci volumi dell'opera *Neapel und die Neapolitaner oder Briefe aus Neapel in die Heimat*, stampata da Carlo Augusto Mayer a Oldenburg nel 1840-42, interessano anzitutto il folklore (sotto il quale aspetto l'opera del Mayer è stata studiata, insieme con quelle d'altri viaggiatori, da R. Olbrich in *VKR* XIII 219 ss. e XIV 49 ss.). Ma anche allo studioso di letteratura che per valutare date forme e tendenze abbia bisogno di ragguagliarsi sul « costume » napoletano in un'epoca in cui scarseggiano le fonti nostrane (la *Passeggiata* del Bidera esce tra il 1844 e '45, gli *Usi e costumi* raccolti dal De Bourcard nel 1853 e '58), il quadro che ne traccia il Mayer riuscirà utilissimo e procurerà inoltre non poco diletto. Alcuni capitoli potranno interessarlo anche più davvicino, come quelli sui cantastorie (XIX), sulla leggenda di Virgilio (XXVII), sui teatri e su Pulcinella (XXXVI), sugl'improvvisatori (XXXVII), sul linguaggio popolare (XXXVIII). I saggi di commedie in dialetto, accolti dal Mayer nel secondo volume, sono però stati omessi, perchè « sarebbero stati troppo scialbi ritradotti in italiano dal tedesco ». La signorina Croce ha scelto con garbo e tradotto con proprietà. A p. 280, martedì per la festa del Corpus Domini, che cade in giovedì, dev'essere una svista; a p. 103, pastore starà per parroco, tradotto in linguaggio protestante; a p. 145 è rimasto *baiazzo*. G. Vid.].

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

GIROLAMO CLARICIO EDITORE DELLA « CELESTINA ». — L'edizione critica dell'« *Amorosa Visione* » curata da V. Branca (1) ha sollevato una lunga serie di discussioni, che in parte erano già cominciate con l'edizione per la serie laterziana degli « Scrittori d'Italia » (2). Il punto critico è, come è noto, definire la misura dell'intervento di Gerolamo Claricio nell'editio princeps del 1521: può esser quindi interessante conoscere meglio l'attività editoriale del Claricio stesso. Oltre alle due edizioni boccaccesche finora note agli studiosi del problema, v'è anche, curata dal Claricio, l'edizione milanese del 1514 della traduzione della *Celestina*, fatta da Alfonso Hordognez. Diamo la serie delle edizioni più antiche di tale traduzione:

I) TRAGICOCOMEDIA DI CALISTO E MELIBEA NOVAMENTE TRADUCTA DE SPAGNOLO IN ITALIANO IDIOMA. Impressum Rome In Campo Flore per magistrum Eucharium Silber alias Franck Anno MCCCCCVI Die vigesima nona Ianuarii.

II) TRAGICOComedia di Calisto: e Melibea de Lingua Hispana In Idioma Italico Traducta & Novamente Revista: e Correcta: e a più lucida Venustate Reducta per Hieronymo Claricio Immolese. Impresso In Millano Per Zanotto da Castione ad Instantia de Domino Io. Iacobo & fratelli da Legnano A dì XXIII de zugno Del Anno del MCCCCCXIIII.

III) TRAGICOComedia di Calisto: e Melibea de lingua Hispana In Idioma Italico Traducta da Alphonso Hordognez: & Novamente Revista: e correcta per Vincentio minutiano, con quanta magiore diligentia, se la metterai a parangone con laltre editione senza dubio el conoscerai.

Mediolani In Officina Libraria Minutiana Mense Ianuario MDXV Impensis Venerabilis Presbyteri Nicolai de Gorgonzola.

IV) Tragicocomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de Spagnolo in Italiano Idioma.

Stampata in Venezia. A dì XII Aprile. MDXV.

---

(1) G. BOCCACCIO, *Amorosa Visione*. Edizione critica per cura di Vittore Branca. Firenze, Sansoni, 1944.

(2) *Le rime, L'Amorosa Visione, La Caccia di Diana*, a cura di Vittore Branca. Bari, Laterza, 1939.

V) Tragicocomedia di Calisto: e Melibea de Lingua Hispana In Idioma Italico Traducta & Novamente Revista: e correcta: e a più lucida Venustate Reducta per Hieronymo Claricio Immolese.

Impresso In Millano per Ioanne Angelo Scinzenzeler nel Anno del Signore MCCCCCXIX a dì XVI de Marzo.

VI) Celestina. Tragicomedia de Calisto & Melibea novamente tradocta de lingua castigliana in italiano idioma. Aggiontovi di novo tutto quello che fin al giorno presente li manchava. Da poi ogni altra impressione novissimamente correcta: distincta ordenada: & in più commoda forma reducta: adornada etiam de molte bellissime figure: segondo el numero di soi acti: con le persone etiam a dicti acti conveniente: le qual cose nelle altre impressione non si trova.

Finisse la tragicomedia intitolata calisto & melibea.... Impressa con gran diligentia in venetia per Cesaro Arrivabeno venitiano nelli anni del nostro signore mille cinquecento e disinove a dì diexe decembrio (1).

Altre edizioni: Gregorio de' Gregorii, Venezia 1525; Melchiorre Sessa, Venezia 1531; Pietro de Nicolini da Sabio, Venezia 1535; Giovann'Antonio e Pietro de Nicolini da Sabio, Venezia 1541; Bindoni, Venezia 1543; ...

Lo stampatore Zanotto da Castione è lo stesso che ha stampato nel 1521 l'*Amorosa Visione*: i tipi, come ho potuto confrontare con la pagina dell'*Amorosa Visione* riprodotta in « Bibliofilia » (2), sono gli stessi. Sappiamo così che il Claricio prestava la sua opera presso l'officina milanese di Zanotto da Castiglione già nel 1514.

L'intestazione — « novamente revista e a più lucida venustate reducta » — molto promette. Io ho messo a riscontro nelle due edizioni del 1506 e del 1514 (che chiamerò I e II) la lettera dedicatoria a Madonna Feltria di Campofregoso, il sonetto d'introduzione e le ottave di commiato del traduttore, la lettera ad un amico, gli atti V, VI, XXI del testo tradotto (3). In queste parti v'è soltanto un intervento, del resto modestissimo, che con una certa sicurezza si possa attribuire a chi ha curato l'edizione: nella lettera dedicatoria:

I) & quanto sia la presente opera spechio & chiaro exempio e virtuoso doctrina a nostro ben vivere il nostro auctore per la presente opera chiaramente cel dimostra.

---

(1) In questa edizione compare per la prima volta il titolo di « *Celestina* ».

(2) V. Branca, « L'editio princeps dell'Amorosa Visione del Boccaccio », in *Bibliofilia*, 1938, XL, p. 460-68.

(3) Non ho potuto riscontrare tutto perchè non ho trovato l'edizione del 1506 in nessuna delle maggiori biblioteche italiane: ho dovuto ricorrere perciò a fotografie dell'esemplare posseduto dal British Museum.

II) & quanto sia la presente opera specchio & chiaro exempio e virtuosa doctrina a nostro ben vivere il nostro auctore per questa chiaramente cel dimostra.

Si sostituisce « per la presente opera » con « per questa » per evitare la ripetizione della parola opera. Del revisore, oltre l'amplificazione del titolo (*Spagnolo*: Lingua Hispana; *Italiano Idioma*: Italico Idioma), forse la tendenza al raddoppiamento (spechio: specchio; suplisce: supplisce; suplico: supplico; nisuno: nissuno; tuto: tutto; mole: molle; capelli: cappelli; trato: tracto, a cui del resto fan riscontro alcuni casi contrari come attento: atento). V'è poi nella lettera del traduttore a r b i t r i o (II) per a l b i t r i o (I) (1), nell'atto VI b u o n a (II) per b o n a (I). In altri casi le varianti altro non sono che omissioni del tipografo. E in realtà questa edizione « a più lucida venustate reducta » abbonda di errori tipografici di ogni genere che spesso travisano anche il senso:

I) Tutta questa è l'amicitia che con Celestina e meco havevi reintegrata? va via de qui in tua mala ventura. (atto VI).

II) Tutta questa è la malitia che con Celestina e meco havevi reintegrata? va via de qui in tua mala venuta.

Inoltre:

	I	II
Dal sonetto	il dio	il dia
	perfidia	perfida
Dalla lettera dedic.	Habia	hahia
	inganni	iganni
Atto V	lo metto	lo lo metto
	andiamo rrato	andiamo irato
Atto VI	che viso te mostro	che viso che mostro
	mio manto	mia manto
	rechieste	rehieste
	sforzatamente	sforzatemenre
	de sua ferocita	de suo ferocita
	matre	marre
	potrei	poteri
	offerire	offerisce
	falli segno	falsi segno
Atto XXI	rispose	ripose
Ottave finali	I si che greco e latini l'ingegnio sprona (: corona)	
	II si che greco e latin lingagnio sprono	

(1) *Amorosa Visione* a C. XLI, v. 80: a l b i t r i o in A corretto a r b i t r i o in B.

D'altra parte alcuni chiari errori tipografici di I sono corretti in II:

	I	II
Lettera dedic.	virtuoso doctrina	virtuosa doctrina
	igegno	ingegno
Atto VI	remurasti	remunerasti
	sigular	singular
	lie	lei
Ottave finali	cognitinne	cognitione (1).

Naturalmente l'assenza o quasi di interventi clariciani in tale edizione è un argomento di ben poco valore per dedurre un limite negli interventi sulle edizioni boccaccesche. Le edizioni del Boccaccio hanno appassionato per un periodo abbastanza lungo il Claricio; hanno in lui destato complessi interessi linguistici ed estetici, come possiamo dedurre dalle *Osservazioni* all'*Ameto*, dalle *Osservazioni sull'Ortografia* e dall'*Apologia* all'*Amorosa Visione*.

Si può d'altra parte estendere la ricerca per vedere se la conoscenza di tale traduzione abbia lasciato nel Claricio qualche elemento linguistico reperibile nella edizione dell'*Amorosa Visione*. La traduzione dell'Hordognez ci colpisce subito per l'abbondanza di spagnolismi (2): galante (passim); faldiglia (atto VII); grossieri (atto I) nel significato di grossolano; creanza (passim); bencreato (atto VIII); malcreato (atto II); creata (atto I, VIII) nel significato di serva; recapito (atto XI); e sono anche spagnolismi parole come netto, falde, tanto sono adoperate in corrispondenza col testo spagnuolo. Il Raimondi, nel suo studio sul metodo del Claricio (3), fa un'ipotesi acuta ed interessante che da questa traduzione riceve una singolare

(1) L'edizione milanese del 1519 dello Scinzenzeler (rarissima e sconosciuta ai bibliofili: ve ne è un esemplare nella Biblioteca Augusta di Perugia) riproduce quella del 1514; ed anche la milanese del 1515 a cura di Vincenzo Minuziano è rifatta su quella del 1514 (riproduce sia la variante « per questa » sia gli errori, come per es. « malitia » e « venuta »). L'edizione veneziana del 1515 deriva invece direttamente dalla princeps del 1506 (mancano gli errori e la variante introdotti nell'edizione curata dal Claricio e vi sono conservati errori originali come « remurasti », corretto nelle edizioni clariciane « remunerasti »); e da questa derivano l'edizione dell'Arrivabeno del 1519 e le altre veneziane (l'ultimo periodo della lettera dedicatoria nell'edizione del 1506 « Se errori alcuni li fusseno... che li auctori per diffecto de miei falli non siano » appare in quella di Venezia del 1515: « Se fallimenti alcuni li fusseno... che li auctori per diffecto degli error miei non siano »: così anche nelle altre edizioni veneziane).

(2) Per gli spagnolismi: B. Croce, *Lingua spagnuola in Italia*, Roma, 1895; B. Croce, *La Spagna nella vita italiana*, p. 149 e seg., Bari, 1917; E. Zaccaria: *L'elemento iberico nella lingua italiana*, Bologna, 1927; B. Migliorini, *Conversazioni sulla lingua*, p. 135-38, Firenze, 1949.

(3) E. Raimondi, *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista*, in *Convivium*, 1948, n. I, pp. 108-134; II, pp. 258-311; III, pp. 436-459.

riprova: il mutamento di g i o i a della tradizione manoscritta, in g l o r i a della editio princeps dell'*Amorosa Visione* nei due versi C. XXVII v. 56 e C. XLIX v. 70 sarebbe uno spagnolismo del Claricio (1). Infatti g l o r i a nel significato di g i o i a abbonda nella traduzione della *Celestina*. Citerò solamente dall'atto XIV, l'atto del raggiunto amore: « O Signora e gloria mia, in mei bracci te vedo, « e non lo credo. Habita al presente in mia persona tanta turbatione « de piacere che non me lassa sentir la millesima parte de la gloria « ch'io possedo »; più avanti: « Io mi prendo piacere: che stiano pre- « senti testimonii di mia gloria ».

Inoltre: *Amorosa Visione* C. XXXIII v. 46:

testo A lusingando ne recano i malnati
testo B libidine gli reca i mal creati

La presenza nella traduzione della *Celestina* di tutta la famiglia dello spagnolismo c r e a n z a (malcreato, atto II) ci rende sicuri dell'origine clariciana della variante malnati-mal creati.

Nell'edizione del 1514 il Claricio ha aggiunto in margine numerose postille, l'esame delle quali ci potrà dare qualche altro elemento sulle sue abitudini linguistiche. Innanzi tutto la presenza di qualche settentrionalismo, come o l d i r e, che forse il Claricio negli anni posteriori avrà abbandonato. Notiamo inoltre qualche elemento che ritroviamo nell'edizione dell'*Amorosa Visione*: Che cosa sia grata al stracco (2), atto IV; Narcisso (3), atto IV, mentre anche nel testo della traduzione Narciso; Capilli de Melibea (2), atto I, mentre anche nel testo della traduzione capelli. Infine la grafia (2): conseglij olij occhij (atto I), vitij augurij (atto IV), principij proverbij (atto X), famiglij (atto XII), che, mancante nel testo della traduzione, è di sicura provenienza clariciana.

Queste note, suggerite dall'edizione della traduzione della *Celestina* curata dal Claricio, mi dan modo di aggiungere qualche osservazione su due vocaboli dell'*Amorosa Visione*, variati poi nell'editio princeps.

Amorosa Visione C. XXXIV v. 87:

A nel sembiante dispetto
nelle lor carni ancor con tristi artigli
B bagnando con dispetto
nelle lor carni ancor i tristi artigli

C. XVIII v. 81
A parea venisse tutto dispettoso
B con viso ribuffato e dispettoso

C. VII v. 87
A e con sembiante dispettoso e fello
B e con sembiante dispietato e fello

(1) E. Raimondi, *op. cit.*, p. 450.

(2) G. Contini, *Giovanni Boccaccio - Amorosa Visione*. Edizione critica per cura di Vittore Branca, in questo *Giornale*, 122, 1946, p. 76.

(3) E. Raimondi, *op. cit.*, p. 116.

Inoltre:

C. XXVI v. 66	A	ch'a ogni altr'uom saria stato molesto
	B	ch'ogni altro uom averia premuto e pesto
C. XIII v. 53	A	impiendo con affanno il suo molesto voler...
	B	impiendo l'insaziabil suo funesto voler...
C. XXXIV v. 28	A	giace con lui in quel fuoco molesto
	B	giace con lui in quel rogo funesto.

Per dimostrare l'origine clariciana di queste varianti si può ricorrere alla differenza di significato delle parole d i s p e t t o s o m o l e s t o in Boccaccio e nel Cinquecento, oltre e più che alle ragioni per alcune addotte dal Raimondi (1). Nel testo A dell'*Amorosa Visione* d i s p e t t o s o m o l e s t o significano, come sempre in Dante (2), colmo di disprezzo, di grave peso; il Claricio invece sente tali parole col significato attenuato che tuttora hanno e cerca in alcuni casi di aggravare con un altro aggettivo, più spesso le sostituisce addirittura.

IGNAZIO BALDELLI.

---

(1) E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 284, 285, 286, 296.

(2) Per m o l e s t o vedi il Tommaseo Bellini ed anche A. RONCONI, *Parole di Dante: Molesto*, in *Lingua Nostra*, 1946, VII, 3, p. 53. Per d i s p e t t o s o basterà, fra gli altri, ricordare Micol « dispettosa e trista » (*Purg.*, C. X, v. 69) che traduce direttamente « despexit eum in corde suo » del *Libro dei Re*.

CRONACA

* La Facoltà di magistero di Torino, che quand'era ancora Istituto Superiore, s'era fatta editrice d'una rivista intitolata *L'Erma*, e più tardi aveva curato una serie importante di « monografie », inizia ora con un ricco volume d'oltre 350 pagine (editore Gheroni) una collana di *Scritti vari*. Degli studi contenuti nel volume rientrano nel campo di questo *Giornale*, in pieno, il bel saggio di G. G. Ferrero sugli esordi ai canti del *Furioso* (« Sermone e poesia nell'*Orlando Furioso* ») e, per numerosi legami e riflessi, anche la ricerca di A. Gambaro sul *Ciceronianus di Erasmo*. Secondo il Ferrero, gli esordi del *Furioso* « ci riconducono, per una certa famigliare discorsività, alle « Satire. Ma non è poi difficile avvertire che essi rifuggono dalle sprez- « zature che si notano ad ogni passo in quelle, e raggiungono un'ar- « moniosa compostezza, venendo così a collocarsi senza alcuna stona- « tura nella temperie stilistica del poema ». Come nelle poetiche favole del *Furioso* vi si rispecchia « l'*aurea mediocritas* del sentire ariostesco », quella sua serena distanza « da ogni estrema concitazione passionale e fantastica, come da ogni prosaica obiettività ». E solo quando l'Ariosto, molto di rado, vien meno a questa « felice *mediocritas*, il suo verso risuona insolitamente falso e roboante ». Del *Ciceronianus* di Erasmo nei suoi rapporti con la cultura umanistica e rinascimentale italiana hanno trattato, fra altri, il Sabbadini e il Toffanin. Rapporti essenziali, se si tengono presenti le origini del ciceronianismo e la parte che nella preparazione del *Ciceronianus* potè avere « un sentimento di spiegabilissima ritorsione contro quei letterati « italiani, soprattutto romani, che... negarono (a Erasmo) purezza « ed eleganza di stile e trovarono barbaro il suo latino ». Il saggio del Gambaro, che ricerca i precedenti della questione trattata nel *Ciceronianus*, ne analizza e valuta il contenuto ed espone le accoglienze avute dal dialogo erasmiano, reca un notevolissimo contributo all'illustrazione di questo episodio, in cui si riassumono dibattiti di capitale importanza, come quelli che hanno per oggetto l'« imitazione » e il rapporto fra culto della classicità e paganesimo. Oltre ai saggi ora accennati, merita d'essere segnalato anche il secondo dei *Due studi di filosofia greca* del Galli, dedicato al *Convito* di Platone. Argomento del *Convito* è, come è noto, il concetto platonico dell'amore, definito « attuosa e vissuta ascesa verso la realtà assoluta », e l'acuta

analisi del Galli è qui ricordata per i riverberi di tale concetto nella filosofia del Rinascimento. Dello stesso Galli è uscito in terza edizione (Torino 1950) il *Saggio sulla dialettica della realtà spirituale*, nel quale sono da leggere le pagine dedicate all'« *arte* o momento estetico della vita spirituale ». V.

* Sotto la direzione di Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller, John Herman Randall Jr., autorità riconosciute, ed espertissime intorno all'umanesimo (e con la collaborazione di vari altri studiosi, secondo l'ottimo costume filologico statunitense delle *équipes*), è apparso presso l'University of Chicago Press (1948, in 8°, pp. VIII-406) un bel volume, che raccoglie in versione inglese, secondo la natura della collezione di cui fa parte, una silloge preziosa di opere filosofiche sull'umanesimo, tratta dai testi più sicuri, con accurate revisioni, e corredata di copiosi indici, di una scelta bibliografia, e d'una introduzione generale dovuta alla collaborazione del Kristeller e del Randall. La raccolta, con il titolo, « The Renaissance philosophy of man », comprende sei autori: 1°, del Petrarca (introduz. e traduz. di Hans Nahod), la lettera *ad posteros*, quella sull'ascensione al monte Ventoso, il *De sui ipsius et multorum ignorantia*, — per quanto si avverta che in istretto senso non sia opera sistematica di filosofia — e tre brevi scritti antiaverroistici; 2°, del Valla (introduz. e traduz. di Charles Edward Trinkaus Jr.) il dialogo *De libero arbitrio*; 3°, del Ficino (introd. e trad. di Josephine Burroughs) *Cinque questioni sulla mente* tratte dall'*Epistolario*, che pongono in chiaro le tesi fondamentali del platonismo fiorentino; 4°, di Pico della Mirandola (trad. di Elizabeth Livermore Forbes, ed introd. del Kristeller) l'*Horatio de dignitate hominis*, gemma del nostro umanesimo; 5°, del Pomponazzi (traduz. di William Henry Hay II, riveduta dal Randall, con note del Kristeller) il *De immortalitate animae*; e 6° del massimo umanista spagnuolo, Juan Luis Vives, come appendice (traduz. e introduz. di Nancy Lenkeith) la *Fabula de homine*, a mostrare con un esempio l'espansione dell'umanesimo e del platonismo italiano in Europa.

Non ne possiamo dare più che l'annuncio, ma ci compiacciamo che i nostri filosofi umanisti entrino, forse per la prima volta, in una collezione modernissima che comprende Hegel, Kant, Leibniz, Cicerone; ciò è segno non solo, come ormai è pacifico, ch'essi costituiscono un importante anello nella storia del pensiero umano, tra la scolastica e i grandi del seicento, ma anche della loro novità e attualità per la nostra mente. Il merito di questo reingresso nel corso vivo della speculazione filosofica (chè non dubitiamo della loro importanza non solo per lo studio della storia della filosofia, ma proprio per i fermenti attivi che apportano e apporteranno alla meditazione futura) si deve per molta parte, anche ai benemeriti direttori di questa pubblicazione; e di ciò siamo loro grati. Un momento essen-

ziale della speculazione del passato, che fu per tanta parte opera di italiani, è meritamente rivalutato, dopo essere stato ignorato, o rimasto in ombra, per tutto il tempo del romanticismo; e questo è segno della sua vitalità e del nutrimento che potrà arrecare alla civiltà. G. De Bl.

* Nel volume di Ezio Bolaffi, *Sallustio e la sua fortuna nei secoli*, Roma, Perrella, 1949, in-16°, pp. IV-304, la seconda parte è dedicata a *Sallustio nell'Antichità, nel Medio Evo, nel Rinascimento, nell'Età Moderna*, e un capitolo porta il titolo: « *Catilina* » *nel dramma*. La raccolta di notizie e indicazioni, specialmente storiche, letterarie, stilistiche, è, nel suo complesso, utile e potrà essere per la nostra letteratura accresciuta, poichè il B., per esigenze forse di stampa, sopra alcuni scrittori troppo poco si ferma, di altri non fa parola. Per es., pel Leopardi, a pag. 284, erano da tenere presenti anche i richiami che a Sallustio sono fatti nello *Zibaldone* e specialmente per il *Dialogo di un Lettore di Umanità e di Sallustio*, dal B. citato, era da richiamare il pensiero 606-607, del 4 febbraio 1821, il quale di quel dialogo contiene il germe. Il capitolo *Echi sallustiani nelle letterature straniere dal secolo XVII in poi* richiedeva più ampio e profondo svolgimento. Per i nostri scrittori di storia e di politica, per i nostri moralisti, è sempre necessario definire il pensiero critico, con sui Sallustio fu da essi letto e interpretato entro i contrasti di idee, che sono propri di ogni secolo. Anche il titolo *Echi sallustiani nella letterat. ital. dal secolo XVIII in poi* è improprio. I richiami a Sallustio, sia letterariamente, sia moralmente, sia storicamente, sia politicamente, sono più che « echi ». Non senza motivi ideali si facevano « paragoni » fra Tacito e Sallustio. Soltanto il pensiero critico, con cui Sallustio fu letto, può essere guida nel coordinare la vasta materia. Ma la traccia, delineata dal B., potrà essere un punto di partenza, a chi voglia approfondir l'argomento nella nostra letteratura. C.

* Del valente studioso catalano Miguel Batllori il *Giorn. stor.* nel 1939 (vol. **113**, pp. 92-112) pubblicò il saggio *Arteaga e Bettinelli* con lettere dell'Arteaga stesso, in lingua italiana, rivolte al letterato mantovano. La più importante di quelle lettere, « Si dice che Esculapio... » (pp. 102-106), è stata tradotta in ispagnolo dal Batllori e sotto il titolo *Filosofía, Ciencia y Arte según Esteban de Arteaga* ristampata con un proemio nella « Revista de Ideas Estéticas », Madrid, 1945, pp. 387-393.

Dell'Arteaga, che ha affidato il suo nome specialmente all'opera *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* e alle *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, rimanevano inedite nell'« Archivo histórico nacional de Madrid » le *Lettere musico-filologiche* e le disserta-

zioni *Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*, le quali, sebbene siano state per molti aspetti e argomenti superate dalla critica musicale e filologica del secolo XIX e del nostro, nondimeno sono documento dello spirito critico di quel letterato, esteta e musicologo. Esse sono state nel 1944 stampate dal Batllori, con un'ampia introduzione, per mezzo del « Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto de Arte y Arqueología 'Diego Velasquez' (Sección de Estética) », Madrid, 1944, in-8°, pp. CLII-300.

C.

* Un sobrio e vivo profilo del *Filangieri* ha delineato, studiando l'uomo e le opere, Emilio Nasalli Rocca nella collana « Gli uomini e la civiltà » della Casa Editrice « La Scuola » di Brescia, 1950, pp. 160. Tratta egli innanzi tutto del *Filangieri costituzionalista*; quindi del *Filangieri politico ed economista*; del *Filangieri criminalista*; della sua dottrina pedagogica e del suo pensiero religioso. Notevole il capitolo *Critici e critica delle concezioni filangieriane*. Chiude il libro una nota bibliografica, ristretta all'essenziale. C.

* Lorenzo Padoan, in un opuscolo intitolato *Per la lettera di Ugo Foscolo n. 70* [dell'*Epistolario* raccolto dall'Orlandini e dal Mayer], Verona, Tipografia Operaia, 1949, osserva con calzanti considerazioni ch'essa va assegnata non all'aprile 1807, come fecero gli Editori, ma al luglio di quell'anno e precisamente alla terza decade; e pertanto, anzichè aprirlo, conchiude il gruppetto di lettere dirette a Saverio Bettinelli nel 1807 (n. 73, 76, 82) ed è posteriore alla pubblicazione dei *Sepolcri* e della *Lettera a monsieur Guillon*; il che vale a metterla in una luce alquanto diversa. Essa infatti riflette un già costituito rapporto di cordiale amicizia, rassodato da recenti e reciproci segni di omaggio e di simpatia. L. VIGL.

* *Una lettera inedita di Alessandro Manzoni* presenta Lorenzo Padoan (Verona, Tipografia Operaia, 1949); è datata « Brusuglio presso Milano 17 ottobre 1861 » ed è diretta a certo Alfonso Rìdola, napoletano, che in quell'anno si era con altri fatto promotore nella sua città di un « Albo scientifico letterario artistico » e ne proponeva come titolo il nome del Manzoni; il quale, ricevuto il primo numero del nuovo periodico « insieme — sono sue parole — con una lettera oltremodo cortese », pur manifestando la propria riconoscenza, ricusa con garbo ma con fermezza la proposta del Rìdola, protestando che « la sola denominazione dell'Albo scientifico letterario e artistico « forma contrasto mortificante col nome che la precede, e che, ignoto « totalmente nel paese delle scienze e nel paese dell'arti, può al più « avere un posticciolo, e anche molto conteso, in quello delle lettere ». La lettera, sicuramente autentica, è proprietà dei discendenti del

Rìdola, ora stabiliti a Verona. Può sembrare strano che l'Albo che voleva intitolarsi col nome del gran lombardo non abbia pubblicato questa lettera; ma forse oltre il primo nessun altro numero vide la luce. Il P. non ci illumina su questo punto. L. Vigl.

* Con piacere segnaliamo ai lettori una pagina del libro di Arturo Carlo Jemolo, *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni* (Einaudi 1948), che ben dipinge la condizione spirituale del Manzoni di fronte alla legge delle Guarentige, là dove parla di quei cattolici che pur dinnanzi al dissidio mantennero salda la loro antica convinzione, e « cioè l'idea di una coscienza politica che si formasse con assoluta « indipendenza da suggestioni dell'autorità ecclesiastica e che rima- « nesse pure indipendente dalla fede e dalla pratica religiosa » (p. 110). Questi cattolici, e il Manzoni con essi, dopo il 1870, « non avevano « costituito una scuola, non si erano formato un programma positivo « di azione. Ma erano sorretti dalla felice intuizione, dal sicuro con- « vincimento che non si desse un'antitesi irreducibile tra la loro fede « cattolica ed i valori ideali cui erano affezionati come cittadini... « Sentivano che il dissidio era contingente, che quelle condanne, « pure così solenni, pure in termini così recisi, che partivano da Roma, « non erano eterne, non toccavano la morale e il dogma ». Segnaliamo tutta la pag. 293 che illustra questa condizione di spirito; la quale fece sì che oggi chi « si volga indietro a guardare il cammino per- corso, sa che la vera vittoria arrise a questi pazienti e tenaci... ». Appare dunque strano che a questo proposito il Manzoni non sia nominato, come invece alla precedente citazione: egli che pure con atti palesi, come l'accettazione della cittadinanza romana, affermò com'è noto, la sua approvazione a Roma capitale; in una prossima edizione ameremmo qui una piccola nota, dove il suo nome — allora all'apogeo della venerazione letteraria in tutta Italia, come pure è ben noto — venisse ricordato: poichè ebbe pure il suo peso politico come esempio integerrimo di vegliardo cattolico nel determinare quella coscienza politico-religiosa, di attesa fiduciosa tra tutti gli italiani, i quali pensarono di potere ben essere e unitari e cattolici.

Ma ciò sia solo come pretesto per additare ai lettori l'importanza di questo bel libro, alto contributo alla vera storia morale d'Italia dell'ultimo secolo, per il necessario apporto ch'essa dà alla maggior conoscenza della intima vita italiana; utilissima opera, anzi indi- spensabile, per lo studioso della nostra letteratura. E notiamo i densi profili, o le varie citazioni di Gioberti, Mazzini, Balbo, Gino Capponi, Azeglio, Tommaseo, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Zena, De Marchi, Fogazzaro, ecc.: ma soprattutto sentiamo qui colto « il colore del tempo »: che ne fa un vero libro di storia, sicurissimo filologicamente, e ben più, letterariamente limpidissimo, e ispirato da una chiara coscienza morale. G. De Bl.

* Ogni giorno più l'ormai raggiunta prima metà del secolo diventa com'è naturale, oggetto di riepiloghi e di consuntivi. Così Mario Bonfantini delinea con chiaro intento divulgativo un rapido « panorama critico » de *La letteratura italiana del 900* (Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese [1948], in 8°, pp. 127, con saggi antologici e indice dei nomi), che mentre può assolvere ad un'urgente e non troppo esigente richiesta di informazione, ci lascia il desiderio di vedere l'agile e nutrito ingegno del suo A. applicato ad una più vasta e profonda trattazione del medesimo argomento. Osserviamo di passaggio che la Deledda ebbe il premio Nobel nel 1927 e non nel 1926; ed aggiungiamo, dal momento che lo si tace, che il medesimo premio conseguì nel 1934 Luigi Pirandello. L. Vigl.

* È uscito presso la Casa A. Francke di Berna il primo volume, contenente la Fonologia (pp. 548), della Grammatica storica della lingua italiana (*Historische Grammatik der italienischen Sprache*) di Gerhard Rohlfs, da noi preannunziata in questo *Giorn.* **126**, 222. Il secondo volume, dedicato alla Morfologia, è in corso di stampa; il terzo, ch'è il più atteso e svolgerà la Sintassi, è in preparazione. Parleremo estesamente in altra sede — più adatta — di questa Grammatica, ch'è il frutto di lunghe ricerche, per una parte almeno del territorio linguistico studiato e descritto, di prima mano. Segnalandola qui, per il profitto che ne ricaveranno gli studiosi di letteratura, vogliamo aggiungere ch'essa non ha per oggetto soltanto la lingua letteraria, ma anche i dialetti (nell'ordine: centrali, settentrionali, meridionali), e tien conto — nè sarebbe altrimenti storica — così della fase presente come di quelle antiche. Manca, e parrà strano, un'introduzione sull'Italia dialettale; comunque, conosciamo l'idee al riguardo del Rohlfs dal suo saggio su *La struttura linguistica dell'Italia* (Bibliotheca Hertziana di Roma, Lipsia 1937). Sardo, friulano e dolomitico rimangono esclusi da questa Grammatica (vedi la nota a p. 9); del dalmatico, estinto, si fa cenno solo per incidenza (p. 254). V.

* Dello stesso Rohlfs è uscita nella collana *Studienführer* di Carl Winter (Heidelberg 1950, pp. 207) la prima parte d'un manualetto dedicato alla filologia romanza (*Romanische Philologie*). È una « guida » senza pretese, destinata agli studenti; e contiene in questa prima parte, oltre a un capitoletto introduttivo (pp. 6-42) sulla romanistica in genere, un capitolo nutrito (pp. 43-183) sulla filologia e la letteratura francese, e un altro, alquanto smilzo, sulla filologia provenzale (pp. 183-197). Ma la sproporzione si spiega, considerando che in pratica, conforme all'ordinamento degli studi nelle università germaniche e alle esigenze della scuola, gli studenti di filologia romanza sono nella quasi totalità studenti di lingua e letteratura francese.

Il libretto informa lucidamente e riuscirà utile anche per le indicazioni bibliografiche. Il Rohlfs conosce e cita spesso anche opere e autori italiani (Battisti, Devoto, Comparetti, Crescini, etc.). Sorprendono tuttavia diverse lacune: è una pura svista se fra i periodici non figura il nostro *Giornale*, ma è incomprensibile (non ostante ciò che il R. stesso scrive a p. 34 della mancanza di contatti) che dove si parla degli orientamenti della critica letteraria e si accenna, fra l'altro, alla *geistesgeschichtlich-philosophische* e alla *ästhetische Methode*, non si ricordi il Croce. Che il Rohlfs, come apparisce anche dalla citazione che trae dal Curtius (p. 35 n.) non abbia soverchia simpatia per tali indirizzi, è un'altra questione. V.

* Abbiamo ricevuto dal prof. Altamura la lettera seguente:

« Nel recensire per questo *Giornale* (116, pp. 312-317) una mia recente edizione del *De partu Virginis*, la sig.na G. Calisti è caduta in una serie di sviste..., sulle quali è necessario ch'io torni, e non per animosità o gusto polemico, tanto più che nessuno meglio della Calisti possedeva i numeri necessari per recensire quel lavoro, ella che conta al suo attivo due accurati studi sul *De partu* e un'annosa promessa di edizione di quel testo, la quale rimonta al 1921 e non ancora è stata mantenuta.

La tradizione manoscritta del poema era già nota: i contributi nuovi che io ho apportato consistono nella pubblicazione di una stampa clandestina del poema ancora in formazione e la segnalazione di un nuovo codice, il Viennese lat. 3316, del quale però ho potuto far uso assai limitato, non essendomi riuscito in quel tempo (tra il 1946 e il '47) di ottenerne una completa riproduzione fotografica, bensì la sola trascrizione di determinati « punti critici » e una dettagliata descrizione di tutto il codice, dovute entrambe alla cortesia dell'amico dr. Heimpel.

Questi elementi, benchè insufficienti in apparenza, mi hanno permesso tuttavia di pervenire a una conclusione piuttosto esplicita: che cioè la stampa romana del dicembre 1526, dovuta al tipografo Minizio Calvo, deriva appunto dal Vienn. 3316. Ma su questo punto la sig.na Calisti mostra di non essere d'accordo con me, e parla di « mie affermazioni gratuite » e di « contraddizioni nelle quali mi avvolgo », e cita a riprova brani e periodi della mia introduzione staccati dal contesto o legati l'uno a distanza di tre pagine dall'altro, sì che davvero ne vien fuori un guazzabuglio, nel quale io stesso son riuscito a fatica a raccapezzarmi. In poche parole, a p. x io ho escluso l'eventuale autografia del cod. Viennese (pur non avendo fotografie a disposizione), perchè alcuni errori materiali di quel testo non potrebbero risalire al Sannazaro; nella stessa pagina ho affermato che il testo di quel codice corrisponde integralmente a quello della stampa del Calvo (e la Calisti si meraviglia che io me ne sia potuto convincere soltanto attraverso i « punti critici »!); infine a p. xiii ho ribadito la dichiarazione di non autografia del codice e affermato che il Vienn. 3316 è esemplare (anzi, unico esemplare) dell'ultima serie di mss., di quelli cioè che contenevano il testo definitivo del poema, senza sovrapposizioni e cancellature. Circa la dipendenza della stampa del Calvo da quel codice, ove non bastassero gli elementi interni della concordanza di lezioni (I, 75, 82, 247, ecc.; II, 288, ecc.), avrebbero sempre gran valore alcuni dati esteriori: ad es., alle cc. 4^a-5^b del codice c'è appunto una bozza di lettera del Calvo « ad Ioannem Grolierium, christianissimi regis a secretis », con la quale il tipografo romano offriva al potente amico il poema del Sannazaro. Ma questa dedicatoria non passò nella stampa, come non vi passarono le lettere di Leone X e di Egidio da Viterbo, che pur si trovano nel codice: e questo m'indusse anche a discutere (p. xiii) il sospetto che la stampa romana potesse essere addirittura una riproduzione, più o meno

clandestina, della *princeps* napoletana, con intrusione di errori di trascrizione e soppressione di alcuni *testimonia* finali (infatti nella stampa del Calvo mancano anche i carmi gratulatorî del Gravina, dell'Angeriano, del Borgia, di Ant. Donato Acquaviva e la lettera di Belisario Acquaviva e il *breve* redatto dal Sadoleto, che invece si trovano nella *princeps*). Ma la identità degli errori del codice viennese con quelli della stampa romana e il fatto che nel codice si trovino i soli epigrammi del Carbone e del Tebaldeo, essi soli passati nella stampa del Calvo assieme alla lettera di Clemente VII, questi elementi mi hanno dato la definitiva certezza dell'interdipendenza di quei due testi.

Riguardo all'opuscolo della Miscellanea Marciana 2559, contenente una edizione clandestina dell'abbozzo dei primi 356 versi del poema, contrariamente a quanto pensa la Calisti, io persisto a crederlo stampato quasi certamente nella tipografia veneziana di Bernardino De Vitali. Quel volume del Brown, da me citato in nota a p. XI e nel quale la Calisti sostiene di non aver trovato nulla, contiene un elenco descrittivo, minuzioso e completo, di tutte le edizioni del De Vitali, alcune delle quali ho trovato legate insieme con l'opuscolo incriminato nella Miscell. Marciana 2559, che appartenne allo Zeno e fu da lui — che di queste cose era studiosissimo e assai competente — fatta rilegare con un criterio che non credo simile a quello col quale si racconta che Mattia Corvino provvedesse al bell'ordine della sua biblioteca! Ebbene, confrontando le edizioni firmate del De Vitali col nostro opuscolo clandestino, carta e caratteri risultano identici a prima vista. Mi si potrà obiettare che in Venezia, sui primi del '500, non doveva esserci gran varietà di carta e di caratteri a disposizione dei tipografi: sia pure, ma, appunto in vista di questo, non pare che io sia stato abbastanza cauto nel far seguire, nella descrizione di quella stampa, un interrogativo al presunto nome del tipografo e un interrogativo alla presunta data di pubblicazione? In quanto al testo dell'opuscolo, la Calisti mi rimprovera l'affermazione che da questa stampa clandestina si possa ricostruire la prima fase del *De partu*. E perchè no? Ella scrive: « Io non sono di « questo avviso. I mss. della redazione primitiva, poi sconfessata dal Sannazaro, « furono certo più d'uno, ma, se non c'è possibilità di confronto con altri, come « si può ricostruire l'intera serie su di un unico elemento e per di più mutilo? ». Ma non si tratta di redazione primitiva, che poi il Sannazaro abbia sconfessata, bensì di un abbozzo ancora informe; nè quella stampa può considerarsi mutila, perchè il poema fu sottratto all'autore, e rabberciato da chi lo pubblicò, quando esso non era ancora compiuto, o almeno così si presentava nell'esemplare rubato. Pertanto io non vedo perchè quella stampa non possa considerarsi quale testimonianza della prima fase del poema in formazione: inutile certamente ai fini della critica testuale, ma assai significativa per chi voglia studiare la storia interna, l'evoluzione artistica e stilistica di quell'opera.

Resta ora da parlare delle note pseudo-autografe, apposte in margine a un esemplare dell'edizione del Calvo posseduta dalla Nazionale di Firenze. Ne ho fatto cenno anch'io a p. X dell'introduzione alla mia edizione; ma, dopo averle svuotate di ogni interesse, le ho messe decisamente da parte. Il procedimento non è piaciuto alla Calisti, che, per arricchire la sua recensione, me le ha nuovamente esibite tutte in un lungo elenco di ben due pagine, strapazzandomi per non averle accolte in apparato. Ma esse non hanno nessun valore critico, e la Calisti avrebbe dovuto saperlo: alcune, anzi, sono dei veri e propri errori. Com'è possibile sospettare che un Sannazaro abbia mai potuto scrivere (non parlo di autografia, ma di redazioni precedenti) *ridetque* per *videtque* II 94, *occhinaverat* per *acclinaverat* II 317, *ergo* per *ego* II 466, *fati* per *facti* III 49, ecc.? Anch'io posseggo un esemplare della *editio princeps* napoletana, testè donatami dall'amico Nicolini, tutto postillato in margine o nell'interlineo da una mano dell'epoca: quelle note sembrano anch'esse varianti, e sono invece sostituzioni di parole fatte da un lettore colto, che si è divertito a lustrare ancor più quel lucidissimo latino sannazariano (ad es. *dulces silvas* per *nemora ardua* I 9, *decorum* per *insignem* I 57, *magnumque* per *novumque* I 60, *morantem* per *cunctantem* I 79, *crudeles* per *saevosque* I 62, *findit* per *scindit* I 64,

e così via fino all'ultima pagina). Anche queste andavano forse riferite in apparato?

E, per finire, in quanto al *pariis* (II, 444), che la sig.na Calisti loda quale mia imbroccata se pur non dichiarata congettura, mi dispiace doverla deludere: purtroppo quell'unica lode va a un banalissimo errore di stampa, più banale ancora dell'*archethypis* sfuggito a p. 312 della sua recensione, nota 4. I testi, mss. e a stampa, hanno tutti *phariis*, e quella è la lezione giusta; nè, d'altra parte, so immaginare una congettura che porti a scambiare la Grecia con l'Egitto! ».

Comunicata questa lettera alla Sig.na G. Calisti, essa ci ha inviato la replica stampata qui appresso, con la quale, per quanto riguarda il *Giornale*, consideriamo chiusa la polemica.

« Le osservazioni e le precisazioni che il Prof. Altamura ha portato per giustificare le deduzioni da me non ritenute persuasive e per spiegare e difendere i criteri seguiti nell'edizione del *De partu Virginis*, non mi sembrano aver portato elementi nuovi alla discussione e non possono, in ogni modo, sanare i difetti fondamentali d'impostazione rilevati nel suo lavoro.

Egli non ha avuto certamente una chiara visione critica del problema e ciò è provato dall'incertezza delle sue affermazioni e dall'ondeggiamento del suo pensiero. Oggi, infatti, egli si mostra sicuro di certi assunti, che nel testo della sua edizione sono dati ora come certi, ora come probabili. Per la questione dell'autografia del manoscritto Viennese 3316, ch'egli designa con Vi, il metodo per accertarsene era molto semplice: confrontare le fotografie del codice con gli autografi del Sannazaro che sono in Italia. Che la stampa di Minizio Calvo dipenda dal codice di Vienna può anche essere vero e poteva pure essere dedotto dal solo esame di « pochissimi punti critici ». Ma per l'edizione del *De partu*, trattandosi di un testo di cui esisteva già l'*edizione dell'autore*, dovevano darsi tutte le varianti. E queste varianti sono state riportate tutte? Se egli poi riteneva gli argomenti ora addotti nella nota, importanti per accertare la dipendenza dell'edizione del Calvo dal codice Vi, perchè non li ha prodotti nella prefazione? È da rilevare, inoltre, che mentre nella prefazione al testo (p. x) il prof. Al. aveva parlato di una « descrizione sommaria », nella nota afferma di aver avuta « una dettagliata descrizione di tutto il codice ». Che se poi le vicende tragiche degli ultimi anni non gli hanno permesso di vedere il codice viennese o di averne fotografie, egli avrebbe potuto aspettare ancora a darci una sua edizione veramente esauriente! Poichè, si persuada il prof. Altamura, ogni edizione critica ha il suo problema e il problema dell'edizione del *De partu Virginis* non era tanto quello della ricostruzione del testo che abbiamo già, fissato dall'Autore stesso, quanto quello della *storia della formazione del testo*, ed a questo riguardo l'edizione che egli ci ha offerta presenta lacune e incertezze che occorreva eliminare.

Quanto all'opuscolo della Miscellanea Marciana 2559, ancora mi domando a che serve la citazione del Brown, che elenca tutte le edizioni di Bernardino de Vitali, ma non questa che a noi preme. L'Al. stesso riconosce che sui primi del 500 a Venezia « non doveva esserci gran varietà di carta e di caratteri a disposizione dei tipografi »: e allora, perchè lasciarsi scappare un « quasi certamente »? L'importanza poi di questo opuscolo non sembra affatto provata. Anzi, se lo Zeno gliene avesse riconosciuta una, appunto perchè « di queste cose studiosissimo e assai competente », ci avrebbe apposta una nota, una indicazione particolare. Inoltre se, così com'è, « l'abbozzo ancora informe... fu rabberciato da chi lo pubblicò », ancor minore importanza hanno il testo e in conseguenza le varianti. Il Prof. Al., il quale ha tenuto forse un conto eccessivo delle varianti dell'abbozzo di cui sopra (che non tralascia mai di riportare nell'apparato critico), non ne dà invece alcuna a quelle della edizioncina della Nazionale di Firenze, per secoli ritenute tanto importanti da passare per autografe. Per lo meno, occorreva prenderle in esame e dire perchè son del tutto — secondo lui — trascurabili!

A questo proposito, la variante *ridetque* per *videtque* (II, 94), che egli ritiene il Sannazaro « non aver potuto mai scrivere », è invece, a mio avviso, importante per conoscere il lavoro di lima, forse non sempre felice dell'autore. Non avrebbe potuto infatti la Vergine *sorridere* di commozione e di consolazione nel riconoscersi madre del Redentore?

Quanto a *ergo* per *ego* (II, 466), e *jati* per *facti* (III, 49), che tuttavia metricamente si regge, si capisce che il Sannazaro non abbia potuto scriverli: compaiono in N1 (Napoli 3259) e il codice è di mano del Seripando.

Occhinaverat per *acclinaverat* (II, 317) è, come riconosce il Prof. Al., un banalissimo errore di stampa per *occlinaverat*. Lo stesso vale per *archethypis*, invece di *archetypis* (cfr. la mia recensione, p. 312, nota 4). Quanto al *pariis* per *phariis* (II, 444), non si tratta di confondere la Grecia con l'Egitto (l'Al. muove forse questo rimprovero al Sannazaro?); ma di una vera *lectio difficilior*. Il Sannazaro parla di colonne, e il marmo di Paro era ed è noto da per tutto, mentre *phariis* per *pariis* è, mi perdoni il nostro poeta, una lambiccatura. Siamo in Oriente, in Palestina, tutti d'accordo: e San Giuseppe, davanti al Fanciullo divino, lamenta che non sia stato accolto da atrii « *pariis* o *phariis* operosa columnis », tra drappi preziosi di Frigia. Se c'è la Frigia, ci poteva stare anche Paro, invece della più lontano Faro. E anche questo era compito dell'editore decidere, in base allo studio di tutti i codici. La variante del resto, è antica. Trovo nel Forcellini: Marz. I, 89, « Pharia nutantia pondere saxo » h. e. Aegypti pyramides. Alii leg. Pario ». Però c'è un fatto curioso: se il *pariis* del testo è un errore di stampa, il *phariis* dell'apparato, attribuito a Vi, è un altro errore di stampa? ».

* Libri ricevuti:

DANTE ALIGHIERI. — *La Divina Comedia* (Inferno), a cura di FAUSTO MONTANARI. — Brescia, La Scuola Editrice, 1949.

ANTONIO ALIOTTA - CLETO CARBONARA. — *Galilei*. — Milano, Ed. Frat. Bocca, 1949.

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa diretti da LUIGI RUSSO. — Serie II, vol. XVII, 1948, fasc. III-IV.

MARIO APOLLONIO. — *Critica ed esegesi*. — Firenze, Editore Marzocco, 1947. (« Misure », Collana critica diretta da CARLO BO, n. 2).

— *Fondazioni della cultura italiana moderna*. Vol. I (Vita dei poeti). (Contributi alla storia della civiltà europea). — Firenze, Casa Editrice Sansoni, 1948.

ANTONIO BANFI. — *Galileo Galilei*. — Milano, Casa Editr. Ambrosiana, 1949.

A travers l'Art Italien du XV^e^ au XX^e^ siècle, publié sous la direction de HENRI BÉDARIDA. — Paris, Editions contemporaines Boivin et C.ie, 1949. (Publications de la Société d'Études Italiennes).

SALVATORE BATTAGLIA. — *Contributi alla storia della novellistica*. — Napoli, Casa Editr. Pironti, 1947.

FRANCESCO BIONDOLILLO. — *Poetica e poesia di Dante*. — Messina-Firenze, Casa Editr. D'Anna, 1948. (Biblioteca di Cultura Contemporanea, XIX).

PIERO BIGONGIARI. — *L'elaborazione della lirica leopardiana*. — Firenze, Casa Editr. Marzocco, 1948. (« Misure » Collana critica diretta da C. Bo, n. 4).

GIOVANNI BOCCACCIO. — *Il Decameron*, a cura di GIUSEPPE PETRONIO, voll. 2. — Torino, Giulio Einaudi edit., 1950 (« Nuova Raccolta di Classici Italiani Annotati »).

Bollettino della Società Letteraria di Verona. — Anno XX, 4, 5 e 6 - sett., ott., nov., dic. 1948.

POGGIO BRACCIOLINI. — *Contro l'ipocrisia* (I frati ipocriti), a cura di GIULIO VALLESE. — Napoli, Ed. Pironti, 1946.

IGNAZIO CALANDRINO. — *Giovanni Alfredo Cesareo*, saggio critico. — Mazara, Soc. Editr. Siciliana, 1948.

UMBERTO CALOSSO. — *L'anarchia di Vittorio Alfieri.* (Discorso critico sulla tragedia alfieriana), 2ª ed. riveduta. — Bari, Casa Ed. Laterza, 1949 (Biblioteca di Cultura Moderna, n. 123).

CAPUA. — *Lo stile della Curia Romana e il « cursus » nelle epistole di Pier della Vigna e nei documenti della cancelleria sveva.* — Napoli, Casa Edit. Armanni. (Estratto da: *Giornale Italiano di filologia*, Anno II, n. 2, 28 maggio '49).

BALDESAR CASTIGLIONE. — *Il Libro del Cortegiano.* IV ediz. riveduta a cura di VITTORIO CIAN. — Firenze, Casa Editrice Sansoni, 1947.

G. A. Cesareo. - Nel primo decennale della morte (1937-1947). A cura del Comitato per le onoranze. Università di Palermo. — Palermo, Palumbo Edit., 1948.

ALBERTO CHIARI. — *Indagini e letture.* — Bari, Edit. Macrì, 1946. (Letteraria, vol. 2°).

LUIGI CICERI. — *Pisana.* Studi Nieviani. — Udine, Edizioni de « Il Tesaur », 1949.

FRANCESCO CHIESA. — *Monumenti storici e artistici del Canton Ticino restaurati dal 1910 al 1945.* — Bellinzona, 1946.

GUSTAVE COHEN. — *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle.* — Cambridge (Massach.), The Mediaeval Academy of America, 1949.

UMBERTO COSMO. — *Vita di Dante.* — Bari, G. Laterza edit., 1949. (Biblioteca di Cultura Moderna, n. 195).

BENEDETTO CROCE. — *La letteratura italiana del settecento*, note critiche. — Bari, Edit. G. Laterza, 1949. (Scritti di Storia letteraria e politica, XXXVII).

ARTURO CRONIA. — *Poesia popolare serbo-croata.* — Padova, Casa ed. Cedam, 1949. (Problemi d'oggi, Sezione letteraria, vol. IV).

ERASMO DA ROTTERDAM. — *L'apoteosi di Reuchlin* a cura di G. VALLESE. — Napoli, Casa edit. Pironti, 1949.

MASSIMO D'AZEGLIO. — *I miei ricordi.* Nuova edizione condotta sull'autografo da A. M. GHISALBERTI. — Torino, Edit. Giulio Einaudi, 1949. (« Saggi », 113).

MICHELE DE FILIPPIS. — *The literary riddle in Italy to the end of the sixteen century.* — Berkeley, University of California Press, 1948.

Augusto De Liedekerke De Beaufort. — *Rapporti delle cose di Roma (1848-49)* a cura di Alberto Ghisalberti. — Roma, Vittoriano, 1949. (Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Biblioteca Scientifica, Serie II, Fonti, vol. XXIV).

Alberto Del Monte. — *La poesia popolare nel tempo e nella coscienza di Dante.* — Bari, Edit. G. Laterza, 1949. (Biblioteca di Cultura Moderna, n. 457).

« *Delta* », *Rivista mensile di cultura*, genn. 1950.

Luca De Samuele Cagnazzi. — *La mia vita (1764-1852)*, a cura di Alessandro Cutolo. — Milano, Edit. Ulrico Hoepli, 1944.

G. B. De Sanctis. — *Carlo Goldoni.* Saggio monografico. — Padova, Editrice Liviana, 1948.

Luigi Di Benedetto. — *Da Giacomo da Lentino a Francesco Petrarca.* — Napoli, Editrice Libraria « Astrea », 1949.

Filipppo Donini. — *Vita e Poesia di Sergio Corazzini.* — Torino, Edit. De Silva, 1949. (Collana « Maestri e Compagni », n. 13).

Umberto Dorini. — *Lorenzo il Magnifico.* — Firenze, Edit. Vallecchi, 1949.

Early Italian texts edited with notes by C. Dionisotti and C. Grayson. — Oxford, Basil Blackwell, 1949.

L'Educazione umanistica in Italia. Testi scelti e illustrati a cura di Eugenio Garin. — Bari, Editrice Laterza, 1949. (Piccola Biblioteca filosofica).

Epistolario di Nino Bixio, a cura di Emilia Morelli (1866-1870), vol. III. — Roma, Vittoriano, 1949. (Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Biblioteca Scientifica, Serie II, vol. XXV).

Guido Errante. — *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza.* — Firenze, Casa editr. Sansoni, 1948. (Biblioteca Sansoniana critica, XII).

R. Glynn Faithfull. — *A re-examination of Parini's « La caduta ».* — University of Liverpool. (Reprinted from « Philological Quarterly », vol. XXVII, n. 2, aprile 1948).

Giulio Feo. — *Poesie*, 1925-1948. — Palermo, U.T.E.S., 1948.

Ugo Foscolo. — (Edizione Nazionale delle opere, vol. XIV), *Epistolario*, vol. I (ottobre 1794 - giugno 1804), a cura di Plinio Carli. — Firenze, F. Le Monnier, 1949.

(*Continua*).

Ferdinando Neri, *Direttore responsabile.*

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1950) (23355)

PER IL TESTO DEL "REGGIMENTO E COSTUMI DI DONNA" DI FRANCESCO DA BARBERINO

Ogni edizione critica ha un suo problema per affrontare il quale i metodi d'indagine mutano di volta in volta. Apprestare l'edizione del *Reggimento e costumi di donna* comporta problemi affatto particolari. Infatti non si tratta qui di classificazione di manoscritti e di varianti, essendo uno solo il manoscritto, nè si tratta di una particolare coloritura dialettale, che postulerebbe la questione di una eventuale reintegrazione linguistica in base all'autografo che possediamo dei *Documenti d'Amore*, e neanche si tratta di quei problemi, affini o similari, che di volta in volta abbiamo visto affrontare nelle nostre migliori edizioni critiche. Allo studioso che si proponga di offrire un'edizione dell'opera didattico-allegorica del dotto fiorentino si presenta preliminare ed imprescindibile il problema della struttura dell'opera, e cioè, per meglio chiarire, della struttura metrica e della struttura prosastica, e di determinare quali parti siano da dirsi in versi e quali in prosa, e di che natura siano questi versi, e se la prosa abbia un particolare ordinamento secondo ben precisi dettami delle *Artes* medievali. È chiaro che il problema si può affrontare solo studiando particolareggiatamente la natura e la funzione dei *segni* (comi) che troviamo nel manoscritto dell'opera, indagando cioè quale valore essi abbiano nel complesso logico e quale significato, e se stiano ad indicare una pausa interpuntiva o se siano da intendersi come semplici cesure tra verso e verso (non essendoci di scorta la rima), oppure se tengano dell'una e dell'altra.

Il Baudi di Vesme, il primo curatore (1), possiamo dire, di un'edizione razionale del *Reggimento* (2) intravide quanto il problema fosse importante; ma purtroppo lo studioso, partito dal preconcetto che l'opera fosse in versi, e prevalentemente in endecasillabi sciolti, tentò di ridurre quanto più potè a questo tipo la maggior parte se non tutta l'opera. Presso i critici che s'occuparono, occasionalmente o con specifici interessi, dell'opera, non troviamo generalmente se non rapide e superficiali espressioni, e più che altro accenni, alla particolare struttura di questo galateo per donne. Fra tutti coloro i quali più o meno ripetono che l'opera è composta di prosa e di versi e che si potrebbe rannodare alla struttura della *Vita nuova*, citiamo il Casini e quel che egli disse nel suo volumetto sulla versificazione (3): « Francesco da Barberino nel suo *Reggimento* « *e costumi di donna*, che va fra i più importanti esempi « della nostra antica poesia didascalica, non usò un metro « determinato, ma andò variando, secondo la materia che « aveva alle mani, anche la forma. Vi prevale per altro « una specie di versificazione che chiamerei libera, poichè « i versi di differente misura non sono ugualmente distri- « buiti, nè le rime ricorrono sempre e secondo un ordine « prestabilito ». Ciò che il Casini dice è vero ed acuto, ed egli coglie la fondamentale architettura del componimento, ma la sua affermazione manca del sostegno — e non gli se ne deve far colpa non essendosi egli mai specificamente occupato dell'opera — di una precisa conoscenza delle condizioni manoscritte del *Reggimento*.

Se noi vogliamo veramente renderci conto come sia composta l'opera e quanto sia in essa di originale e quanto

---

(1) Della prima edizione che si ebbe del *Reggimento*, pubblicata a cura di Guglielmo Manzi in Roma nel 1815 e ristampata senza modifiche nel 1845, non mette conto di parlare, e rimando ai rilievi che fece il Baudi di Vesme nella Introduzione alla sua edizione.

(2) L'edizione uscì presso Gaetano Romagnoli nella collana di « Opere inedite o rare », Bologna 1875.

(3) Tommaso Casini, *Sulle forme metriche italiane*, Firenze, Sansoni, 1884, pag. 85.

si possa collegare ad una tradizione italiana o romanza, dovremo fondarci direttamente sul manoscritto, e, solo da accurati confronti, paralleli e comune uso di determinati *segni*, potrà scaturire una soluzione, che, se si agiterà pur sempre nel campo delle proposte, avrà per altro continuamente il suffragio di una vasta messe d'esemplificazioni e di una costante aderenza al testo. È quindi necessario che, per poter dare un'onesta risposta, non si parta con idee preconcette intorno alla struttura dell'opera, ma con tutta umiltà ci s'avvicini allo studio del ms. e, senza mai staccarsene, si tenti di comprendere le intime ragioni di questa composizione, le quali sono anche ragioni di poesia. Tener presente nella impostazione del problema, dopo che si sarà dato conto dei risultati oggettivi raggiunti attraverso la particolare indagine sul ms., anche gl'interiori motivi d'ispirazione ed i suoi suggerimenti, ci è sembrato criterio lecito e non estraneo all'indole stessa dell'investigazione filologica.

Occorre far qui parola d'un articolo che Francesco Egidi pubblicò anni or sono (1). L'Egidi, al quale dobbiamo l'edizione dei *Documenti d'Amore* (2), per primo ha affrontato in termini concreti il problema. Egli sostiene che l'opera ha carattere eminentemente prosastico, ma di quella prosa numerosa che segue le leggi delle *Artes dictaminum*. L'Egidi crede di rinvenire nella composizione del *Reggimento* le clasuole del *cursus* e, benchè la sua dimostrazione non paia sufficientemente documentata, egli tiene a ripetere che si tratta d'un componimento di particolare struttura ove la prosa, numerosa, adotta lo stile dell'epistolografia medievale e s'adorna d'una tipica *concinnitas*. Egli afferma che « nelle trasformazioni e nei raffi-
« namenti della prosa numerosa arriviamo alla prosa com-
« posta di versi, i quali non eran considerati tali sol perchè

---

(1) Francesco Egidi, *Per una nuova edizione del « Reggimento e costumi di donna »*, in *Studi romanzi*, vol. XXVII.

(2) Presso la Società Filologica Romana, voll. 3, Roma 1902-27.

« non legati dalla rima. Tale è il *Reggimento* » (1). È a pag. 8-10 che lo studioso passa a parlare più specificamente del suo criterio; egli, tenendo per fermo che tutto il trattato a giovamento delle donne sia adornato da clausole ritmiche, non poteva non giungere al tema più spinoso della sua tesi, e cioè, in quali clausole risolvere i varî tipi di versi. Lasciamo pure andare l'obbiezione sulla incompiutezza della dimostrazione, giacchè egli tratta solo del settenario e dell'endecasillabo passando sotto silenzio tutti gli altri versi; sorvoliamo sull'erronea dimostrazione del settenario come clausola del *cursus velox*, chè infatti l'autore perchè l'uno schema combaci con l'altro è costretto a spostare gli accenti ritmici del verso; ma là dove ci pare che il metodo sia nato non da una faticosa indagine ma forse dallo studio delle primissime parti dell'opera, è appunto allorchè si discute della natura cursiva dell'endecasillabo. L'Egidi riscontra due tipi d'endecasillabi: quelli con accenti di 4ª 7ª 10ª e quelli con accenti ritmici su 4ª 8ª 10ª (2). I primi, vi si dice con macchinosa spiegazione, « rappresentano forse una clausola ritmica « che s'apre e si chiude con la cadenza del *planus*, avendo « una sillaba interposta (?), la quale, più che dividere, « unisce e completa il ritmo ». Per i secondi invece il problema si presenta più complicato, e « non altrettanto facile riesce riportare agli schemi dittatorii l'altro tipo d'endecasillabi ». Per questi secondi l'Egidi pensa che essi siano da ricondursi alla clausola cursiva del *velox* « anche

---

(1) *Art. cit.* pag. 5 dell'estratto, Roma, tip. Cuggiani 1937. L'Egidi giunge a queste conclusioni in polemica col Mazzoni, il quale propose nel suo articolo *Due epistole del secolo XIV in endecasillabi sciolti*, pubbl. in *Studi* editi dall'Università di Padova a commemorare l'VIII centenario dell'Università di Bologna, vol. III, Padova 1888, di trasferire la data d'origine dell'endecasillabo sciolto dal XVI sec. al XIV. Cfr. sull'argomento il mio articolo *Per la storia dell'endecasillabo sciolto*, in *Convivium* racc. nuova 1948, N. 6 pp. 895-901.

(2) Contrariamente a quanto è nella realtà delle cose l'Egidi afferma che « quelli con accento sulla sesta e decima non esistono », *estr. cit.*, pag. 9.

se manca il dattilo precedente ». Ciò non ha bisogno di commenti. Di questo passo tutti gli endecasillabi dei nostri poeti saranno nell'ambito delle regole dei dettatori medievali e ogni verso diverrà cursivo: questo quando non si voglia notare che se manca il dattilo precedente manca anche il *velox*, e, quand'anche vi fosse il dattilo, bisognerebbe vedere fin dove si debba parlare di *cursus* e dove sia necessario incominciare a parlare di versi.

Ci pare dunque che lo studioso si sia lasciato prendere la mano da un'idea formatasi su limitate indagini e senza addurre una sostanziale e diffusa esemplificazione, la quale idea ha tanto pesato sul suo scritto da impedire all'autore di scorgerne l'intrinseca contraddizione.

Passiamo all'accertamento dei *segni* che si riscontrano nel ms. ed alla loro funzione. Nel codice Barberiniano Latino 4001 che contiene l'opera del giudice di Val d'Elsa, apografo immediato e presumibilmente fedele, vergato da mano di copista fiorentino, disteso a rigo pieno a modo dei mss. trecenteschi, di fogli 89, riscontriamo alcuni *segni* ai quali va particolarmente la nostra attenzione.

Fra di essi frequentissimo ricorre il *punto e virgola* (·/), cioè un punto a centro rigo con una sbarretta al di là di esso. Con molto minore frequenza, il punto e doppia virgola (·//); inoltre si riscontra il punto a centro rigo (·), e, ancor più raramente, la semplice sbarretta (/). Fra questi *segni* non si può fare una classificazione, in quanto che l'impiego e le attribuzioni di essi sono spesso duplici, come in seguito si vedrà, e perchè non v'è rapporto tra la frequenza con cui ricorre il *punto e virgola* e l'uso molto più limitato che vien fatto degli altri *segni*. Naturalmente vien fatto spontaneo di ritenere che tale sistema di *segni* abbia funzione interpuntiva e che essi vadano collegati ad uno o più sistemi di punteggiatura medievale.

Sullo stato della punteggiatura nel Medioevo lo Schiaffini (1) conclude assai precisamente che essa fu « di solito

(1) V. la voce *Punteggiatura* nella Enciclopedia Italiana.

negletta o scarsa, incerta o indisciplinata »; e infatti se è dato di conoscere i sistemi enunciati nelle varie *Artes punctandi*, ben poco al contrario si rileva dall'indagine sui codici, dove i sistemi erano adottati con grande arbitrarietà e imprecisione, e contaminati e corrotti. Evidentemente non era viva l'esigenza di una punteggiatura specificata nei suoi diversi valori logici e pausativi, ma piuttosto il bisogno di un qualsiasi grafico atto ad indicare la sosta o il riposo della voce: soprattutto non c'era tradizione interpuntiva e non si coglieva la sua importanza nell'atto dello scrivere, e ciò si spiega quando si pensi a quanta gente nel Medioevo leggesse e a come fosse diffusa l'abitudine di farsi leggere da persone adibite a questo compito.

Di come varî e di quanto ricchi di modifiche fossero i sistemi di punteggiatura nel Medioevo, dà ampia informazione il Novati nel suo magistrale articolo *Di un'ars punctandi erroneamente attribuita a Francesco Petrarca* (1).

I segni di punteggiatura, dalle *distinctiones* di latina memoria, e cioè dalla *subdistinctio*, *media distinctio* e *distinctio*, subirono, attraverso mutamenti non facilmente rintracciabili, varie modifiche. E, fin da quando s'abbandonò il metodo di scrivere le *distinctiones* con un medesimo punto situato in varie altezze nel rigo (le *positurae*) e vi si sostituirono segni di grafia ben diversa, subentrarono designazioni di natura differente: così la *subdistinctio* si disse *distinctio suspensiva*, la *media distinctio* si disse *distinctio constans* e la *distinctio* fu chiamata *distinctio diffinitiva*. Questi mutamenti di segni si dovettero, sostiene lo Schiaffini, all'introduzione della scrittura minuscola, ed essi, che furono indicati coi nomi di *comma*, *colon* e *periodos*, ben presto da indicativi della *positura* delle pause, in linguaggio più comune passarono a significare il rapporto logico che le *distinctiones* includevano.

---

(1) In *Rendiconti del R. Ist. Lombardo*, v. 42 s. II, 1909.

Tra le rappresentazioni di questi segni, i due che possono interessare al nostro argomento sono il *colon*, raffigurato da un punto piano, e il *periodos*, rappresentato in alcuni casi da un punto e virgola (·/).

Se questo fu il sistema più in uso, non ne mancarono altri, quale quello adottato dalla Curia, che ci risulta da cenno che ne fa Bene da Firenze nel *Candelabrum dictaminis*, e quell'altro ancora, di cui lo stesso Bene tiene parola, che il Novati crede d'identificare col sistema che Pietro Elia nel suo commento a Prisciano sosteneva (e che Uguccione da Pisa divulgò in Italia nelle *Verborum derivationes*) e, insieme ad esso, col sistema che proponeva Alessandro de Villedieu nel celebre *Dottrinale*, dove sia l'uno che l'altro scambiavano l'ufficio tra *subdistinctio* e *media distinctio* e davano ad ambedue nomi differenti, e cioè, invece di *comma* e *colon*, *metrum* e *punctus*. Il *periodos* rimaneva intatto.

Ma i sistemi di punteggiatura non si limitarono a questi tre solamente. Le proposte erano frequenti e, se qualcuno, come Giovanni di Bonandrea, si tenne nella scia della tradizione, altri, come Tommasino Armannini, propose le sue tre *distinctiones* (*imperfetta*, *costante*, *finitiva*), o, come Giovanni Odonetti, che perorò la causa delle sue quattro *distinctiones* (*subdistinctio*, *distinctio*, *clausula*, *finis orationis*) dove si riscontrano già trasferimenti di segni. E questa evoluzione del sistema interpuntivo è già completamente avvenuta e accettata dall'ignoto scoliaste bolognese che arricchì, verso la metà del XIV secolo (1), di

(1) Si presenta qui una delicata questione cronologica. Il Barberino dovette compiere la sua opera tra il 1314 e il 1316 (cfr. sull'argomento che fu ragione d'ampie discussioni oltre al vol. del Thomas, *Fr. da Barb. et la littérature provençale en Italie au Moyen-âge*, Paris, 1883, gli articoli del Renier, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, III, 1884, pp. 91-104; del Melodia, in *Giorn. Dantesco*, IV, 1897, pp. 58-68, 97-109; del Renda, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXIX, 1897, pp. 470-77; del Socci, in *Miscell. stor. d. Valdelsa*, XV, fasc. I, 1907, pp. 33-39; del Cristiani, in *Raccolta di studi ded. a F. Flamini*, Pisa, 1918; dell'Ortiz ripubblicato nel vol. *Fr. da Barb. e la letteratura didattica*

un importante commentario l'*Ars* di Giovanni di Bonandrea, il quale scoliaste, chiarendo che quattro sono le « materie de' punti », li fa salire a sette e li divide in sostanziali ed accidentali. Questo sistema, che fu poi quello propugnato dall'*Ars punctandi* attribuita al Petrarca e che fu concordemente accettato da tutte le scuole italiane dell'epoca, porta tra gli accidentali, sotto il nome di *semipunto* il nostro ·/ e tra i sostanziali sotto l'appellativo di *clausula* il *colo* (·) e sotto quello di *subdistinzione* la *virghula* (/), mantenendo dunque, sebbene con diverse codificazioni, l'adozione dei tradizionali abiti grafici.

Come si è potuto vedere da questi rapidissimi accenni la distribuzione dei *comi* e il loro valore, la complessa impalcatura della punteggiatura e la sua ben classificata catalogazione, almeno nelle enunciazioni dei grammatici, era tutt'altro che povera o indiscriminata (1). Verrebbe quindi spontaneo di domandare come mai se tante e tanto sottili furono le discussioni dottrinali sui valori dell'interpunzione e se sempre i dettatori trovarono modo di innovare, trasferire, revisionare, come mai poi i mss. risultino poco solleciti nell'adoperarla. E crediamo che si debba tener presente, oltre alla mancanza di una salda tradizione e disciplina interpuntiva, anche la troppe volte

---

neolatina, Roma, 1948, pp. 25-83; e le parole dell'Egidi nella Prefazione della cit. ediz. dei *Documenti*, pag. XLI) e questa copia risale presumibilmente alla metà del XIV sec. Se l'introduzione dei *segni* è da ritenersi opera del copista, probabilmente le date possono coincidere, e può darsi che egli avesse avuto notizia del commento dello scoliaste bolognese; se invece il criterio risale allo stesso Francesco è escluso che egli avesse potuto conoscerlo. In ogni caso diamo qui cenno del sistema dello scoliaste chè la questione in sede cronologica e testuale resta aperta, e d'altronde le innovazioni erano piuttosto formali che sostanziali, giacchè si poneva questione sul nome piuttosto che sulla sostanza dei *segni*, i quali per quel che ci riguarda, restavano sempre gli stessi.

(1) Il Roncaglia in un breve articolo, *Note sulla punteggiatura medievale* in *Lingua nostra*, III, 1941, pp. 6-9, ha reso noto che a quell'epoca era conosciuto anche il segno di parentesi, come dimostra l'*Ars* di Gasparino Barzizza.

frettolosa ignoranza degli amanuensi, la diffusa abitudine di non saper leggere per cui il compito veniva affidato, nelle corti o nelle case nobili, a persone adibite all'uopo, e le ben note ragioni storiche (1).

Ritorniamo ora al nostro argomento, dopo aver notato che nei sistemi di punteggiatura medievali si riscontrano alcuni dei *segni* che ricorrono nel ms. del *Reggimento*. Ora, hanno questi *segni* compito interpuntivo o rispondono ad un altro ufficio?

I fatti, il risultato cioè di una minuziosa e specifica indagine, ci hanno condotto alla conclusione che i *segni* nel nostro ms. assolvono una d u p l i c e funzione, hanno un duplice valore. E appunto sulla duplice interpretazione della funzione dei *segni* che si basa il criterio conduttore della nostra edizione.

Parliamo ora del principale e del più importante fra essi: cioè del *punto e virgola* (·/). Esso ricorre con maggiore frequenza di tutti gli altri e ad esso si è rivolta soprattutto la nostra attenzione, sia per il suo spesseggiare, sia perchè all'esame s'è dimostrato con duplici attribuzioni.

Infatti in alcune parti dell'opera esso si riscontra là dove il periodo esige una indicazione interpuntiva: qui esso ha nel contesto un suo ben determinato compito logico e si ripresenta costantemente ogni qual volta il discorso abbisogna d'una pausa o quando subisce un mutamento sintattico. A chi leggerà il ms. il *segno* si dimostrerà con la massima evidenza nel suo ufficio logico ed interpuntivo come, per esempio, nelle novelle e anche in altre parti o brani dell'opera; in questa sede il *punto e virgola*

---

(1) Sulla punteggiatura, oltre agli articoli cit. dello Schiaffini, del Novati, del Roncaglia, vedi: G. Bertoni, *Il Microcosmo di Tommasino d'Armannino*, in *Archivum romanicum*, V, 1921, pp. 19-28; E. Modigliani, *Intorno a un'Ars punctandi attribuita al Petrarca*, in *Studi romanzi*, VII, 1911, pag 61 sgg.; P. Rajna, *Troppi o troppo pochi i segni d'interpunzione?*, in *Marzocco*, novembre 1924. Utile inoltre il confronto col *Canzoniere* del Petrarca secondo il cod. Vaticano Lat. 3195 a cura di E. Modigliani, Roma 1904.

dichiarerà ampiamente la sua qualità e sulla sua funzione non permangono dubbi. Ad esempio:

(dalla novella della romita di Noion, Parte X par. 5 e 6) (1):

Lo serpente che ingannò Eva udendo queste parole ·/ disdegnò e pensò di farla rimanere ingannata ·/ e fecele la notte venire in visione che uno figliuolo del re l'avea tolta per moglie ·/ e che quel figliuolo era succeduto nel regno ·/ e che lo primogenito era morto ·/ e ch'ella sedea nella sedia della reina al lato di questo re ·/ ed era reina ·/ e che questo re le facea gran festa ·/ e parvele tutta notte essere reina e sollazzare col re ·/ la dimane quando si destò n'ebe tanto pensiero e speranza ·/ che dimenticò l'orazioni e in tutto il giorno non si ricordò di Dio ·/ e 'l seguente di meno ·/ e 'l terzo vie meno ·/ e ogni notte delle due seguenti le parea che questo re le parlasse ·/ quando il serpente la sentì acconcia a diletarsi di ciò ·/ et ello pigliò forma d'una gran contessa ·/ e giunse con un gran romore di compagni al romitorio ·/ poi a' compagni disse che si traessono adietro ·/ e con lunghe parole disse alla remita come quel figliuolo del re era preso di lei ·/ avendo udita la sua fermezza e la sua bellezza ·/ e che la volea torre per moglie ·/ e che il re gliel'avea molto conteso ·/ ma finalmente gli avea dato la licenza vegendo pure lo suo volere ·/ e ch'egli le facea asapere che si trovava una profezia ·/ che costui dovea essere re ·/ e dovea essere sua reina una sua fedele santa e bella ·/ la remita mise mano e contò tutta la sua visione ·/ disse la contessa or ecco poi che le cose s'accordano che mi rispondi ·/ quella disse ...

Citiamo ora alcuni brani che si trovano nel corpo delle Parti:

(dalla Parte XVII, par. 3):

Et dice Bernardo quantunque ti gravi la tribulazione ·/ non ti reputare abandonato ·/ et Gregorio el lino per molte tersioni viene a candore ·/ e l'anima per tribulazioni ·/ et Senaca ·/ misero essere iudico colui che mai non fu misero ·/ passasti senza aversario la vita ·/ nessuno saperrà quanto tu possa nè tu medesimo ·/ et Gregorio ...

(dalla Parte V, par. 20):

El si trova scritto che invano lavorano coloro che s'affaticano d'attorniare il lume etternale col lume mortale ·/ sì ch'io pensando

(1) In questo, come in tutti gli altri brani che citeremo, rammoderniamo la grafia secondo i criteri illustrati in apposito capitolo dell'edizione e che per altro sono i consueti.

che per mio parlare ·/ alla vostra magnificentissima sincerità adornezza e pienezza di virtù ·/ non poria crescere nome o fama ·/ però che tanta è l'altezza di voi in tutte le dette cose ·/ che la mia debolezza non solamente agiugner non poria a dirla pienamente ·/ o farle accrescimento ·/ ma sola una particella della vostra superchemenenza non poria contare ·/ onde ...

(dalla Parte XVI, par. 29):

Infino a questo tempo sta la donna con gran suo fatiche ·/ formata la creatura e simigliata e concavata ·/ se la creatura dee nascere il settimo mese ·/ nelli settanta dì ·/ e se dee nascere nel nono mese ·/ nelli novanta dì ·/ la creatura ha movimento ·/ ...

(idem, par. 28):

Onde si legge di Marasia ·/ che fu una delle concubine del re Assuero ·/ la quale tenea la figura del re dipinta in camera in una carta ·/ e in questo tempo c'ho detto ·/ poi ch'era gravida d'uno cavaliere della corte ·/ guardava continuo la figura del re ·/ quando in persona vedere no' 'l potea ·/ e per questo modo i figliuoli di colei rasomigliavano sì il re ·/ che il re amava lei più che la reina ·/ ...

(dalla Parte IV, par. 1):

Comincia qui la quarta parte del libro ·/ nel qual si contiene come si dee portare colei che disperata era d'aver marito tanto avea passata l'età di maritaggio ·/ poi adiviene che a marito è data ·/ e sta un tempo in casa in prima che ne vada ad esso ·/ lei nella sua età vedrete qui dipinta davanti a una donna lo cui nome è Speranza ·/ ...

Come si vede, nei brani su riportati il *segno* ha un suo costante ed esplicito ufficio di partizione logica e compito interpuntivo. Ma, tenendo sempre presenti questi brani citati, cade qui opportuno chiarire meglio il valore del *punto e virgola* nella sua qualità logica.

Una volta stabilita la sua funzione nel periodare, si nota immediatamente come esso si presenti con uso indiscriminato, come cioè, esso, più che rappresentare un segno di punteggiatura con un unico compito indicativo di una ben determinata pausa, abbia a volta a volta valori differenti, nel senso che corrisponde a diversi tipi di pause. Infatti esso ricorre dove il discorso esigerebbe o punto, o virgola, o due punti, o punto e virgola, o punto interrogativo (e non solo nell'uso moderno) sempre nelle stesse condizioni grafiche; vale a dire che non essendoci

vari *segni* ad indicare le logiche partizioni del periodo, ma semplicemente questo unico con vari attributi, noi non possiamo parlare di punteggiatura vera e propria, perchè questo termine reca implicito un criterio, un sistema di tanti *segni* corrispondenti a diversi valori logici (tante *positurae* cioè corrispondenti a tante *distinctiones*), e si potrà quindi parlare solo di pausalità indiscriminata, il che comporta che il *segno* indica soltanto che là il ritmo del discorso esige una pausa, ma non specifica che qualità di pausa. In tali condizioni non si tratterà quindi di *segni* che avendo compiti precisi e specificate attribuzioni mutano ogni qual volta graficamente stanno ad indicare pause di natura differente, ma solo di un *segno* con ufficio di pausalità indiscriminata: con natura, diciamo così, estensiva.

Codesta specificazione è fondamentale per chiarire e concludere che il *punto e virgola* non si può ricondurre, in sede propria, a nessuno dei sistemi di punteggiatura, che su avemmo occasione d'esaminare fuggevolmente, se non come puro imprestito grafico, e che esso va giustificato semplicemente, in queste parti dove appare con ufficio di logica partizione del tessuto del discorso, come un generico s e g n o indicativo, come una sbrigativa abitudine grafica che indica ma non specifica la qualità dell'interpuntivo (1).

Fatta questa precisazione torniamo al tema principale della nostra trattazione. Risultando dunque che in alcune parti il *segno* si rivela con chiari attributi interpuntivi, o meglio d'indiscriminata pausazione, non poteva non destare serie apprensioni il fatto che in altri brani ed in intere parti esso non assolvesse in nessun modo più questo

---

(1) Con questo non vogliamo negare che esso per quanto concerne la forma, la veste grafica, non discenda direttamente dalla tradizione: noi parliamo dell'impossibilità di collegarlo a qualche *Ars* pel semplice fatto che non rientra in un sistema, in un vario complesso, ma è solo e genericamente indicativo, e senza quindi i conclusi e specifici compiti che nelle *Artes* erano dati ad ogni *coma*.

compito ed apparisse ed acquistasse ben diverso ufficio, il quale con quello poteva avere solo occasionali contatti. Il fatto che alcune volte il *segno* era in funzione dello sviluppo del periodo come partizione genericamente interpuntiva e che invece in altre parti esso non si poteva più giustificare in quell'uso, ha attratto la nostra attenzione e ci ha indotti a chiederci se per caso lo stesso *segno* non potesse avere altro compito. Or bene, quando costantemente in questi tratti — che non sono nè brevi nè occasionali, ma occupano la maggior parte dell'opera — il *punto e virgola* si dichiara con estrema precisione in funzione di cesura ed indica regolarmente la separazione di un verso dal successivo, e spesso, è opportuno ripeterlo, fuori e contro ogni rapporto logico, è lecito dedurre che il medesimo *segno*, la medesima indicazione grafica, sia stata adoperata con duplice intento, abbia duplice funzione, e che in alcuni tratti abbia compito interpuntivo o genericamente pausativo, e in altri invece abbia ufficio cesivo: e che quindi il primo dia la prosa e il secondo la poesia, cioè le parti in versi.

Risultando infatti che il *segno*, mentre alcune volte ha funzione logica, altre volte invece cade precisamente (e, si badi, non per cinque o dieci versi, ma per intere Parti e per centinaia di versi) alla fine di un verso e ne indica la qualità metrica, e che esso quindi è in rapporto alla prosodia e non in rapporto al periodo, noi abbiamo avuto tra mano il mezzo di riconoscere le parti in versi, e non solo di riconoscerle e distinguerle dalla prosa, ma di riconoscere anche volta per volta la natura ritmica del verso. Essendo tali le condizioni del ms. è risultato dunque al nostro esame minuzioso che quando il *segno* si rivelava in ufficio cesivo, cadendo al termine del verso e distinguendolo dal successivo (e spesso al di fuori d'ogni compito logico), il brano o la Parte si presentava in una nitida veste poetica e non v'era luogo al permanere di dubbi sulla qualità prosodica del brano; mentre invece ne conseguiva, venendo esso a mancare nel compito di distintivo metrico e acquistando nello stesso tempo quello

d'indiscriminata interpunzione, che in questa sede il *segno* stava ad indicare la natura prosastica del brano o della Parte.

Il fatto stesso inoltre che nella prosa il *segno* si presenti in uso indiscriminato, estensivo e genericamente indicativo, conferma la nostra ipotesi e non è da stupirsi di questo impiego che è testimonianza della sua estensività e della varietà dei suoi compiti. Si spiega perciò come il *punto e virgola* sia diventato nelle mani dello amanuense, o dell'autore, o di una qualunque tradizione manoscritta e grafica, una indicazione con varî attributi e stesse ad indicare comunque una partizione: di carattere indiscriminatamente interpuntivo nella prosa, con valore di distinzione tra verso e verso in quelle parti che furono composte in versi. E dallo studio particolare del suo impiego e del suo compito, noi oggi siamo in grado di poter riconoscere l'abito stilistico dell'opera.

Ma alla nostra interpretazione ed alla sua dimostrazione non mancano altri suffragi ed altri apporti. A prescindere da valutazioni stilistiche, da quel mutarsi cioè del ritmo del periodo e dalla diversità di tono e di tipo del linguaggio tra prosa e versi — che pure è apporto concreto alla più intima natura della nostra indagine —, vi sono dei punti dove il compito del *segno* nella sua funzione di distintivo di un verso dall'altro appare incontestabile; e in cotesti versi non è a parlare assolutamente neanche d'un'occasionale corrispondenza tra l'ufficio interpuntivo del *segno* e quello cesivo.

Chi mai metterebbe un segno interpuntivo tra *panni* e *di religione* in:

> e como s' e' prendesse abito o panni ·/ di religione ... ?

Eppure il ms. ha *panni ·/ di religione*, e col *panni* termina un endecasillabo, mentre con *di religione* ne incomincia un altro.

Ancora:

> lasso a pensare a ciascuna e savere ·/ lo rimagnente ...

Anche qui termina dove cade il *segno* un endecasillabo e subito dopo ne incomincia un secondo.

Citiamo altri esempi andando a capo quando s'incontra il *segno* e facendo presente che questi « spiragli » ci fanno ancor più convinti dell'andamento prosodico d'un brano, chè si rinvengono in lunghe serie di versi che misurati e contati secondo l'indicazione del *segno* hanno i loro regolari accenti ritmici e tornano perfettamente, e nei quali, secondo il costume medievale, il verso per breve che sia, cerca di compiere, sebbene in stretto contatto con i versi vicini, la frase o il periodetto (1).

Andando dunque direttamente a capo quando v'è il *segno*, citiamo alcuni esempi tipici:

Et perchè ben non vede come possa
mostrar quelle cautele che conviene ...
e molto, benchè si truova che fanno
alcune d'esse, non n'ho punto detto ...
nè farai patto di baratteria
con le fancelle e con le fanti altrui ...
Va tu con Dio e tieni il camin retto
verso tramontana e dimanderai
dove dimora una donna ch'è madre
d'ogni valore e vigore e virtù.
e non lasciar accordar le fancelle
a ordinar contr'a le donne loro...
Movasi dunque colei che si crede
poter preseverare in Dio servire ...
Se vo' volete Madonna ch'io creda
queste parole che detto m'avete ...
e per lo quale io mi possa avenire
là dove questa nobil donna è ora ...
ecc. ecc.

(1) Ci si potrebbe difatti obbiettare che non teniamo conto come nel Medioevo si evitasse, per quanto possibile, l'*enjambement*, e come fosse considerato verso perfetto quello che a sè stante avesse logico significato. Ma riteniamo opportuno chiarire che noi battiamo soprattutto su questi versi dove il *segno* può avere unicamente valore di cesura tra verso e verso (a questi versi che non terminano il significato della frase e dove quindi il *punto e virgola* ha sicuro valore

Tralascio molti altri esempi che pure mi vengono sott'occhio, perchè di quanto qui si viene dicendo s'avrà più completa conferma nel corso dell'edizione. È chiaro però da quel poco che s'è riportato che, ad un'attenta lettura del codice, il *punto e virgola* dichiara limpidamente i suoi uffici e i suoi due compiti, i quali non hanno tra loro che contatti occasionali che non possono peraltro pregiudicare le distinte attribuzioni per le parti prosastiche e per quelle versificate.

Ma oltre a questi « spiragli », che sono sostanzialmente indicativi, non mancano altri elementi che, tenuti in giusta considerazione, apportano maggiore concretezza alla nostra dimostrazione. Per esempio, è facile notare come nella struttura del periodo vi sia una netta differenza a seconda che si tratti di poesia o di prosa; e questo nella sintassi e nella distribuzione delle parole, che nelle parti in versi viene condotta altrimenti in ragione degli accenti ritmici. Bisogna inoltre tenere in conto l'elisione, la quale se anche per la prosa costituiva nel Medioevo un abituale costume, nell'uso barberiniano — e d'altronde un po' dappertutto — ricorre molto più di frequente in quelle parti a stesura poetica. Se a ciò si aggiunge che là dove indica la prosa il *segno* si rarefà (per la natura stessa del periodare prosastico che è più ampio e di maggior respiro), mentre invece là dove esso indica la versificazione ricorre molto più di frequente (chè i versi abbisognano di più serrato discorrere e di più brevi periodi), ci pare che la duplicità del *punto e virgola* costituisca un elemento discriminativo di preziosa concretezza.

Il nostro criterio si riassume dunque così: il *segno* allorchè si trova con ufficio pausale, o ampiamente interpuntivo, ci indica la prosa; ci indica invece la poesia quando cade esattamente al termine d'ogni verso con i suoi regolari accenti ritmici, a prescindere da ogni com-

---

distintivo tra verso e verso daremo, per intenderci rapidamente, il nome di « spiragli ») perchè più calzanti alla nostra dimostrazione sulla duplicità d'uffici del *segno*.

pito interpuntivo: e in questo caso, a dar maggiore sicurezza, vi sono quei versi a non compiuto discorso, quegli « spiragli », che confermano la natura poetica del luogo, brano o Parte (e ciò acquista valore soprattutto per quelle parti in andamento polimetrico più disordinato). Il *segno*, così, assunto a criterio discriminante e studiato volta per volta e punto per punto nei suoi uffici, fa risultare che il *Reggimento e costumi di donna* è un'opera mista di prosa e di versi.

Più breve parola per gli altri *segni*, che, usati variamente e senza alcuna stabilità e ricorrendo molto meno di frequente del *punto e virgola*, sono ben lontani dall'assurgere alla di lui importanza.

Sul punto semplice, o *colon*, non c'è molto da dire. Più spesso ha valore di virgola, specialmente tra due aggettivi concordanti con un unico sostantivo: ma il suo uso in questo senso è trascurato, saltuario e rado. Talora è al termine del rigo, e non sta ad indicare altro se non il termine del rigo stesso. Infine è adoperato prima e dopo di un numero espresso in cifre romane, e all'inizio e al termine degli spazî bianchi d'una lacuna. Come si vede se ne fa un uso vario e imprecisato. Come segno espuntivo è ignorato.

Il punto e doppia virgola (·//) è usato in genere tra versi rimati al termine d'ognuno di essi. Inoltre è adoperato al termine di una Parte, o del discorso d'uno dei personaggi, o alla fine di un ampio ed importante periodo, venendo quindi a corrispondere all'incirca al nostro punto e a capo.

La virgola (/) è d'uso rarissimo, e, nei luogi in cui s'incontra, va piuttosto ricondotta al *punto e virgola*, giacchè non v'è possibilità d'attribuirle uno specifico valore.

Per tutti va ancora ripetuto che sono adoperati in modo vario e saltuario, e cade opportuno notare come anche questi, come il *punto e virgola*, assolvono diversi compiti.

Ci resta infine da fare parola sul tipo di versificazione del *Reggimento*, e su ciò ci limitiamo a dare qui semplicemente i risultati senza scendere in specifiche discus-

sioni (1). I nostri studi su questo argomento ci hanno portato alla conclusione, facile d'altronde dopo che il *segno* ci aveva procurato il mezzo di riconoscere ogni verso, che ci si trova di fronte ad un tipo di versificazione polimetrica (come anche è in fondo per *Documenti d'amore*, cfr. il prospetto metrico dell'ediz. Egidi cit.) con un'altissima media d'endecasillabi, e tra questi il più folto nucleo è costituito da quelli *a minore*.

Fissati dunque i termini della discussione e chiarito su quali criteri s'è basata la compilazione della nostra edizione, in questa parte successiva piuttosto che continuare ad addurre esempi sulla validità del nostro metodo, preferiamo portare il discorso sulle prime Parti dell'opera, le uniche per le quali si son presentate difficoltà ed esitazioni.

***

In questa sede si discuteranno alcuni brani dell'opera che presentano problemi di non agevole risoluzione. Ci sia permesso di ripetere però che il *Reggimento* mantiene nella quasi totalità un costante orientamento stilistico per quanto riguarda quella distinzione della struttura e del ritmo del linguaggio tra prosa e versi. Ciò non pertanto il fatto stesso di trovarsi nel campo delle proposte comporta come necessaria e indispensabile la discussione di quei punti sui quali maggiormente possono nascere delle incertezze: solo quando essi siano stati risolti, o almeno prospettati, sentiremo d'aver assolto il nostro compito e d'aver dato un quadro completo delle condizioni del ms.

Ma i punti critici non sono molti rispetto a quel ritmo costante, a quella facile discriminazione delle due qualità del *segno*.

---

(1) All'argomento è dedicato un intero capitolo dell'Introduzione alla nostra edizione. Nel presente articolo, sia per ragioni di spazio, sia perchè l'argomento ci porterebbe lontani dall'intento specifico, accenniamo solo ai risultati di questa parte della nostra indagine.

Giova premettere una generale notazione sulla versificazione dell'opera. In essa, sebbene la polimetria non legata dalla rima stia alla base della struttura stilistica, notiamo un più ampio uso del tipo classico d'alternanza: endecasillabi con alcuni settenari (come già per molta parte dei *Documenti d'Amore*); ma la media degli endecasillabi è altissima e sono essi appunto a dare al componimento uniformità e coerenza ritmica. Ovviamente ogni problema di versificazione, legato come è ad un problema di poesia, non può risolversi che nell'ambito di questa ; e perciò avvertiamo che quando l'opera acquista meno pedestre linguaggio, o quando si svolge su una linea già più sgombra dal preciso assunto didattico (come per es. nella Parte V), l'abito stilistico si profila sul piano di più composta e decisa versificazione; mentre quando per sciattezza di composizione, o per fiacchezza lirica, l'espressione si appesantisce e s'intorbida, la versificazione procede indecisa, con sbalzi e con fratture. È il caso della Parte XIII, una parte di difficoltosa narrazione e di poco agile versificazione, sì da creare non poche preoccupazioni. Ma proprio da essa abbiamo ricevuto una conferma a quanto andiamo dicendo, giacchè essa, se pure interessantissima riguardo agli usi ed ai costumi, risente chiaramente dello sforzo di esprimere in versi ben precisi consigli. È anche questa naturalmente mancanza di respiro poetico, chè non c'è tema che non possa mutarsi in canto; ma ciò che maggiormente c'interessa di notare è che da quella difficoltà di « dizione » sorge una uguale difficoltà di versificazione, e che se la Parte XIII manca d'ogni regolarità ritmica, manca anche d'ogni respiro poetico. I nostri dubbî in ogni caso sull'abito stilistico della Parte sono stati dissipati dal riscontro di parecchi « spiragli » e dal notare che il *segno* cadeva esattamente al termine d'ogni verso con sua precisa accentuazione ritmica. Il nostro compito quindi, in questo caso, non era altro che di notare la singolare varietà polimetrica della Parte e per il resto seguire i suggerimenti del codice.

Ma più complesso problema è quello che si presenta all'inizio dell'opera (e che si ripropone per le prime tre

Parti). Il Proemio difatti, studiato secondo l'ufficio del *segno*, presenta non poche difficoltà. Leggiamo questa prima metà del foglio 1 r.

Novellamente Francesco parlai con l'Onestade ·/ e a preghiera di molte altre donne mi lamentai con lei ·/ e dissi · ch'erano molti ch'aveano scritti libri costumi ornati d'omo · ma non di donna ·/ sì ch'io pregava lei · che per onor di sè · e per amor di quella sua compagna c'ha nome Cortesia ·/ e anco per vestire l'altre donne con meco / di quello onesto manto ch'ella hae con seco e ch'ella porge a quelle che vogliono caminare per la via de' costumi ·/ degnasse di parlare con quella donna ·/ che s'appella Industria ·/ e seco insieme trovassono uno modo ·/ che l'altra donna c'ha nome Eloquenzia ·/ parlasse alquanto di quella materia ·/ e 'l suo parlare si trovasse in iscritto ·/ Ella mi disse molto son contenta ·/ della bella domanda che m'hai fatta ·/ e sono aparechiata di fare ·/ e operare con le dette virtudi ·/ chè coll'aiuto di colui che sai ch'è signore di noi tutte · che sempre fue ed èe e sarae eterno ·/ che formò i cieli pianeti e alimenti ·/ formoe l'angelica · e l'umana natura ·/ lo quale onipotente incomprensibile ·/ e incommutevole dà informagione ·/ e prefezione a tutte cose ·/ lo dono che mi domandi ti sarae adempiuto ·/ e spero ancora più di fare ·/ chè Sapienza co' molte altre virtù ·/ s'aoperanno dove e quando e come sarà bisogno a questo tuo lavoro ·/ ma quinci manca una sì fatta cosa ·/ tu sai che la Eloquenza Industria e tutte l'altre lo cui savere è bisogno in questa ovra ·/ posson bene informare · ma non è alcuna che sapia di loro scrivere in libro sì che si legesse per umano intelletto ·/ onde procura ...

Che cosa notiamo di più rilevante? La discorde distribuzione del *segno*, nel senso che mentre esso lascia pensare alla prosa per il suo ufficio genericamente interpuntivo, d'altra parte si debbono riscontrare degli « spiragli ». L'argomento è complesso. Leggiamo per prima cosa questo brano e domandiamoci se il tessuto del discorso, il ritmo del periodo possa far pensare piuttosto alla poesia che alla prosa. A noi non pare che si debba parlare di versificazione: v'è una distensione di linguaggio, una sintassi che si svolge su una linea che neppure la più snodata serie di ampî versi potrebbe giustificare, è uno sviluppo discorsivo secondo un criterio d'incisi e di periodi troppo legati e complessi per poter pensare ad una struttura metrica. Ma intendiamoci, siamo nel campo della sensi-

bilità stilistica, in un campo di valutazioni cioè dalle quali vogliamo prescindere per condurre il discorso in sede più specifica.

Indaghiamo dunque sulle varie possibilità d'interpretazione. Si può parlare di versi? Sì e no. Forse ricorrendo a molte elisioni, forzando gli incontri vocalici, accorciando e restringendo e muovendosi su vasta gamma metrica, pure questo brano potrebbe ridursi ad una serie di versi per dissonanti che siano. Ma a cosa ci condurrebbe questo metodo? A dover congetturare una serie di *segni*, a dover manomettere il ms., a dover forzare la tecnica metrica, che, se pure in tutta l'opera non sempre regolare e uniforme, ha però una sua definibile struttura, a dover infine falsare la natura intima del discorso. E questo perchè? Per due « spiragli » (*con meco / di quello onesto* e *son contenta ./ della bella domanda*), per due *segni* cioè che non si presentano con compito interpuntivo, ma cadono fra parti del discorso intrinsecamente connesse.

Vediamo, invece, quali ragioni favorevoli si possono addurre per stabilire un andamento poetico. Soprattutto il secondo « spiraglio » (ma non il primo) il quale è al termine d'un endecasillabo. Ma è appunto qui che cade l'argomento principale, è qui che è riposta la più vera ragione per la nostra risposta. Infatti, quando noi per tutto il corso dell'opera ci siamo orientati in un modo piuttosto che in un altro (ma s'è sempre trattato di piccoli casi, chè l'opera per il resto non offre particolari difficoltà), che cosa ha confortato il nostro modo d'agire? Esattamente il considerare il singolo *segno* non staccato dagli altri che lo precedevano e lo seguivano, ma in inscindibile rapporto con essi e intrinsecamente legato ad essi. E, allora, in quale rapporto viene a trovarsi questo *segno* del Proemio con tutti gli altri del brano? In un rapporto che chiameremo eccezionale, in un rapporto eslege. Così all'inverso, se in base a questo « spiraglio », preso in sè e per sè, dovessimo ridurre il pezzo in versi, ci troveremmo ad annullare tutti gli altri *segni*, i quali verrebbero ad essere inutilizzati non solo per la versifica-

zione (giacchè spesso andrebbero a cadere nel centro dei ricostruiti versi), ma anche per l'interpunzione, poichè non rientrerebbero più nel loro generale ordinamento in tutto il ms.

Veniamo così sfoltendo la discussione, precisando nello stesso tempo che il singolo *segno* acquista valore solo nel più ampio e significativo riscontro, e specie nei casi dubbi.

E restano ormai due soli elementi da valutare. Per primo — ed è di sostanziale importanza — bisogna rilevare che cosa nel Medioevo significasse interpunzione e in quale rapporto essa sia con la nostra odierna. Non crediamo si possa parlare di rapporti propriamente, essendo le due cose pressochè estranee e in taluni casi in rapporto inverso: e non tanto, o non solo, perchè la punteggiatura nel Medioevo fosse adoperata con sciattezza, ma perchè era sentita in modo diverso. Esempio: prima del polisindeto una virgola non solo non offendeva, ma sembrava opportuna. E, ciò che più conta, si è che la punteggiatura era in diretta funzione non solo della sintassi e della logica, ma specialmente della lettura, della dizione. Non bisogna infatti dimenticare che nel Medioevo non si leggeva, ma ci si faceva leggere, e per ciò la punteggiatura viene indicata nei manoscritti con un qualsiasi segno grafico generalmente indicativo, o anche con più segni, ma sempre in maniera incerta e negletta.

Ciò condurrebbe dunque a credere che sia più giustificato, e nello stesso tempo più aderente al ms. e al *segno*, pensare ad un tessuto prosastico; ma vi è da discutere e risolvere un ultimo argomento. Si tratta cioè di giustificare come mai, *segni* o non *segni*, nel brano vi siano qua e là sparpagliati degli endecasillabi, come mai il periodare non sia su una linea nettamente discorsiva, ma cerchi più ricco impasto. È un caso questo che qui e altrove si presenta, ma è anche una diffusa abitudine dell'epoca, è anche una documentata tradizione medievale. E Boccaccio? E i Proemi delle *Derivationes* e di tante altre opere? La loro prosa (e così tanta altra anche di nostri

contemporanei!) era ricca di ritmo, veniva costruita secondo una spontanea e calda architettura ed era nobilitata. Una prosa cioè che diremo pure ritmica e ornata — discutendo alla fine di questo discorso in che modo vada intesa —, ma premettendo fin da ora che non era legata a determinate, inequivocabili, precise norme, ma solo adornata, fatta più piena di risonanze dall'ordine delle parole, da versi e talora da rime abilmente distribuite.

Queste ragioni ci inducono a credere piuttosto ad una bella ed ampia prosa che ad una falsa o poco fondata versificazione.

Per la prima Parte si ripropongono gli stessi temi e le stesse difficoltà, sebbene però il problema assuma diverse sfumature.

Alcuni esempi di questa prosa ci ricordano da vicino quella del Proemio:

(Parte I, par. 1):

In questa primiera parte del presente libro · io comincio a trattare della fanciulla ·/ la qual si comincia alquanto a vergognare ·/ e questo èe l'uno de' segni ch'ella comincia bene e mal sentire ·/ e in questa cotale dove' savere ch'omai cade in peccato s'ella fallasse a Dio ·/ e merito sed ella ben si porta ...

(Idem, par. 4):

Ritorno alla materia e dico che non è sì da tacere che altri non parli mai ·/ sì ch'altri non dicesse ella non parla perch'ella è muta ·/ ma dico da tacere / è / e da parlare come lo luogo e lo tempo richiede ·/ ma qui non soprastò · chè non ben si conviene a questa parte / chè pur in sommo tacere è laudato in questo grado di questa fanciulla colà dov'è tra gente ·/ e nel parlar porria spesso fallire in suo danno e vergogna ·// ...

(Idem, par. 10):

E anco sono di quelle figliuole di baroni per nazione i cui padri però non sono possenti ·/ le quali porranno usare costumi di figliuola di cavaliere da scudo ·/ E ancor ci ha figliuole di baroni li cui padri tornati sono al niente ·/ le quali a onestade porranno strette stare a loro volere ·/ ma quanto ad atteggiar deggion mutare maniera sicondo mutamento di loro stato ·/ ...

L'andamento di questa prima parte ci ricorda dunque da vicino quella prosa del Proemio composta di nessi ricchi e di risonanze musicali. Ma anche qui, per questa Parte, di versi veri e proprii non si può parlare, perchè manca ogni solido appiglio, e soprattutto il fondamento della natura e degli uffici del *segno*. Esso è permanentemente in funzione pausativa, o interpuntiva se si preferisce, e si presenta con regolare costanza nel logico sviluppo del periodo. E inoltre, e ci pare argomento di non scarsa validità in questione di natura così delicata, si deve sottolineare che in questa sede, più che in tutte le altre Parti dell'opera, quasi a variare o meglio a precisare le specifiche pause, abbondano altri *segni*, e sempre con chiari compiti interpuntivi.

Ma occorre qui fermare lo sguardo su una ragione di carattere stilistico. Notiamo infatti, e in seno a questa prima Parte e via via in un più ampio processo che nasce e si sviluppa per queste Parti, che questa speciale prosa, questa prosa ornata, va lentamente modificando la sua struttura e acquistando più semplice ed immediato linguaggio, quasi che fosse avvenuto nel corso della composizione un progressivo semplificamento del tono stilistico con il conseguente risultato in seguito (dalla IV Parte in poi) di un più deciso conformarsi della prosa e di una sua netta distinzione dalla poesia. Ma per ora valutiamo gli elementi che ci conducono a risolvere in un modo anzichè in un altro il problema. E per primo la funzione del *segno* che non lascia adito a dubbiezze; quindi il riscontro di altri *segni*, i quali appaiono più di frequente nella prosa (delle novelle ad esempio) e che assolvono anche essi ben precisi uffici interpuntivi. Per terzo argomento il notare gli intrinseci legami di questa prosa con quella del Proemio, per cui quegli stessi argomenti più su addotti vengono qui confermati. Ed infine un ultimo argomento di molto rilievo, e cioè che nel primo inizio di questa parte v'è un brano chiaramente in versi dove il *punto e virgola* al di fuorí d'ogni compito interpuntivo (vi sono infatti « spiragli ») indica nitidamente i metri.

Resta ancora da dire che per gli altri piccoli brani, che qua e là s'incontrano, in versi rimati si usa sempre il punto e doppia virgola: è il caso della citazione del Guinizelli, di quella dello Schiavo da Bari, e di quelle sette coppie di versi che concludono alcuni periodi (1).

Or dunque, in base a questi elementi, crediamo di essere nel giusto se, anzichè ricostruire e manomettere il ms. solo per sparsi endecasillabi o settenari, teniamo fede alla natura del *segno*. Per quanto poi può riguardare questa prosa ornata o numerosa che si voglia, non ci resta che ripetere quanto più su avemmo a dire e richiamarci a un abito caro ed intrinseco alla cultura ed allo spirito medievali (2).

Anche la seconda Parte del *Reggimento* offre motivo alle stesse esitazioni, giacchè in essa si presentano eguali condizioni grafiche e stilistiche. La soluzione dunque è già prevedibile; una soluzione che qui come altrove è confortata da due elementi: la funzione del *segno* e la valutazione del linguaggio. E oramai va pur detto che solo apparentemente i due elementi appaiono contrastanti, perchè ogni esitazione al riguardo scomparirà quando, indagato l'ufficio del *segno* e risultando che esso indica la prosa, si avvertirà questa prosa così ricca di cadenze non come una peregrina innovazione del Barberino, ma come una consuetudine del suo tempo. E d'altro canto, senza infingimenti pseudo-obbiettivi, resta sostanziale un generale e concreto elemento: per tutte le restanti diciassette Parti

---

(1) Una sola volta abbiamo dovuto congetturare il *punto e doppia virgola* tra due di questi versi; ma ci ha confortati a farlo la presenza delle sei coppie di versi precedenti — è infatti l'ultima coppia — e la chiara possibilità di una svista dell'amanuense. Queste coppie di versi sono state scritte nella nostra edizione in versi, secondo la loro natura e secondo il suggerimento del *segno*, e non in prosa naturalmente.

(2) Una unica volta per tutta la Prima Parte abbiamo uno « spiraglio », mentre i *segni* vicini sono tutti in chiara funzione interpuntiva: ma esso però cade in uno dei brani (I, par. 14) dei più prosastici che vi siano e dove il *segno* non lascia adito a dubbi di sorta. Bisognerà quindi pensare a una qualsiasi distrazione.

dell'opera (ne escludiamo quindi il Proemio e le prime tre) la nostra proposta d'edizione, scaturita appunto dallo studio complessivo in tutta l'opera del *segno*, risulta ad ogni momento convalidata e confermata, ove si escludano quelle casuali sviste di copista facilmente riconoscibili; per queste prime Parti invece il problema diviene più delicato e la prosa non ha il consueto andamento. Or bene, con il sussidio di un costume storicamente testimoniato, con l'ausilio di una particolare indagine che non smuove il compito del *segno*, con l'assistenza di quegli specifici argomenti che di volta in volta in queste pagine si sono addotti, perchè mai non dovremmo seguire il suggerimento del *segno*? Ci pare che presenti maggiore aderenza al testo e che insieme si conquisti maggiore concretezza d'argomentazioni additare in questa sede la prosa ornata, e rifarsi ai suoi modi per una interpretazione che non solo risulterebbe più esatta, ma che anche conserverebbe rispetto al codice e si presenterebbe coerente nella linea delle nostre indagini e della nostra proposta. E, si badi, noi non solo crediamo che il *punto e virgola* sia qui in un suo consapevole uso, ma traiamo da queste prime Parti una conferma alla nostra tesi, in quanto che il fatto che esso sia qui usato con tanta precisione interpuntiva — in un terreno cioè tanto aperto a equivoci tra prosa e verso — è il segno non solo della sua importanza, ma anche di quella estensività di cui avemmo a parlare. E se qua e là tra versi e prosa si deve notare talvolta un *segno* irregolare (e lo chiamiamo così risultando esso tale dal confronto con i suoi vicini), in queste prime Parti invece la sua funzione logica esattamente individuabile e quindi il suo rarefarsi (chè nelle parti in versi per il fatto stesso di dover dividere verso da verso si presenta naturalmente con molta maggiore frequenza), l'uso dell'altro *segno* (·//) per quei brani in versi o rimati, la mancanza di « spiragli » e la stessa struttura del periodo non lasciano luogo ad ulteriori dubbî.

Ed ecco un'altra comprova. In questa seconda Parte là dove in uno squarcio metrico la versificazione si ripre-

senta per un compatto e regolare manipolo, il *segno* si rinfoltisce e gli « spiragli » tornano ad apparire mentre le misure metriche e gli accenti ritmici sono chiari ed espliciti. Prova maggiore di questa, poichè cade proprio in queste Parti così tormentate? Eccone un rapido esempio:

(Parte II, par. 4):

Io son contenta di ciò che tu fai ·/ ch'io so che 'Ndustria ti mena diritto ·/ Eloquenza t'aiuta ad aconciare ·/ nè voglio udir questa lettura ancora ·/ ch'i' ho paura ch'altri non ci avegna ·/ ...

Nel prosieguo di questo brano non mancano anche degli « spiragli », come si vedrà nell'edizione.

Vorremmo ora aggiungere una piccola notazione. Già nella prima Parte notammo come la prosa, il suo atteggiarsi, andasse man mano « disornandosi »; orbene in questa seconda Parte il processo continua, per vie naturalmente lente ed accorte, con improvvisi ritorni ed improvvisi rilassamenti, ma pure sempre più orientata verso il tipo di prosa, semplificata e schietta, delle novelle. E ancora una seconda avvertenza. In queste prime due Parti qua e là nella narrazione didattica s'inseriscono delle brevi novellette o delle citazioni esemplificatorie (1) più che altrove non avvenga, o come altrove non avviene. Non può essere questa una testimonianza del libero svolgersi che è proprio della prosa, mentre altrove una simile opportunità sarebbe stata legata, o meglio, impedita dal passaggio dalla poesia alla prosa?

Con la terza Parte il problema giunge alla fase più acuta. In essa quegli stessi argomenti che più su sono stati discussi si presentano in forme più complesse. La Parte è breve (1 foglio r. e v.) e lo stile vi giunge ad un livello così alto d'arricchimento ritmico, che non più di versi

(1) Le novellette sono quella di Ugolino Bozuola, di Sensonia, della donna di Vinegia, quella dell'incenso; l'esempio è quello delle tre donne oneste e la moglie sfacciata. Inoltre le più lunghe novelle di Gioietta e dell'Indemoniata, e non calcolando le varie citazioni.

sparsi dovrà parlarsi, ma di gruppi di versi. Naturalmente non mancano parti discorsive come questa:

(Parte III, par. 1):

E non intendo partire questa terza nè fare distinzione di grado in grado ·/ però ·/ che qui sono scritte certe osservanze e modi e cautele e insegnamenti generali ·/ li quali ciascuna porrà per sè torre considerando suo essere e stato ·/ traendo sempre più a temperanza colà dove paresse esser permessa alcuna cosa alle maggior servare ·/ et dove tanto non paia richesto ...

subito dopo della quale si pensa ad un gruppetto di versi distinti dal ·//:

(Parte III, par. 1):

Non ogni cosa si perde se tarda ·// e le più volte a chi sa soferire ·// vediam migliore ventura seguire ·// me Pazienza chi vuol per compagna ·// d'ogni suo briga alla fin guadagna ·// ...

E non mancano ancora altri brani in cui l'andamento prosastico appare chiaro:

(Parte III, par. 3):

E priego ancor questa cotal donzella che legga o legger faccia tutte le parti che vanno inanti a questa parte ·/ e ripensi per tutto ciò che vi dice e quanto fa per lei pigli a usare ed osservare ·/ pensando che se non fosse colà detto · molto converria dire or qui per lei più cose ·/ ...

Ma di contro a questi non mancano dei brani in cui, il *segno* permanendo in funzione interpuntiva, si debbono riscontrare dei gruppetti di versi.

Si deve anzitutto notare il procedere dello stile secondo un distacco sempre più netto tra prosa e poesia: ciò che darà per tutte le diciassette Parti successive una sicura distinzione stilistica, per cui è probabile che Francesco solo dopo l'esperienza critica di questa Parte si sia risolto a continuare e compiere la sua opera quasi totalmente in versi. È questa una probabilità giustificata da così palpabile divario tra le prime tre Parti e tutto il resto dell'opera, ed è confermata dal fatto che il *segno* entra in

un suo più costante e preciso ufficio per la versificazione solo con la quarta Parte.

È quindi forse giustificato pensare che questa terza Parte sia il momento critico, il punto di passaggio verso più definiti confini stilistici, e potrebbe confermarlo il fatto che il primo paragrafo della Parte quarta risente ancora di questa crisi mostrandosi intrinsecamente legato con questa terza Parte, mentre già col secondo paragrafo si passa al verso come abito definitivo e puntualmente distinto ed indicato dal *segno*. Abbiamo infatti osservato come, dal Proemio alla seconda Parte, la prosa sia andata man mano evolvendosi, e osserviamo come in questa terza Parte invece vi sia un netto sviluppo dei gruppi metrici: questo avrà determinato la scelta definitiva della versificazione, abbandonatasi una prosa a mezzo tra canto e discorso.

Ma allora in questa Parte a quale criterio ci si atterrà? Siamo dell'opinione di lasciar parlare ancora il *segno*, e non solo per il desiderio di uniformare questa alle precedenti Parti, cui pure si mostra sostanzialmente legata, ma anche perchè si senta questo passaggio, questo travaglio stilistico da cui sorgeranno le diecine e centinaia d'endecasillabi che nella Parte quarta e quinta seguiranno, ordinati e sicuri e per accenti ritmici e per distinzione grafica.

Così per questa breve Parte, in cui la prosa ancor più risulta arricchita di versi e cadenze, in cui il limite tra l'una e gli altri è spesso tenue, in cui gruppetti di metri rendono alla lettura ritmo e altri brani invece, se pure con sparsi e isolati versi, sono più distesi e in andamento più prosastico, andrà collegata a quell'abito medievale; e la natura del *segno* inoltre, e la distinzione mediante il *punto e doppia virgola* per quei versi decisamente tali e rimati, e il legame con le precedenti Parti e grafico e sostanziale (ma già sul piano di nuova esigenza espressiva), ci fanno pensare piuttosto ad una prosa massimamente ritmica che alla versificazione, giacchè questi versi sparpagliati e non indicati che per tutte queste pagine s'in-

contrano, piuttosto che portare il discorso sul piano di una decisa struttura metrica (e per molte parti la metrica stessa lo impedirebbe), restano come elementi intimi del periodo prosastico: e, cioè, piuttosto che avere còmpito poetico propriamente, sono in funzione tonale, con l'ufficio di elevare il discorso e di condurlo in una sfera ricca di cadenze e di risonanze restando in esso come anonimo arricchimento.

Abbiamo così prospettato le difficoltà che si presentano al principio del *Reggimento*, ma resti chiaro — e l'edizione ne sarà ampia testimonianza — che per tutte le altre Parti la nostra proposta, basata sul criterio della duplice interpretazione del *segno* nel contesto logico del discorso e nel suo valore di distinzione metrica, non lascia adito a dubbî o esitazioni. Durante l'esame dell'opera e il riconoscimento delle parti in prosa da quelle in versi mediante i suggerimenti che di volta in volta ci proponeva il *punto e virgola*, il nostro sistema è risultato sempre esatto e fondato. Adduciamo rapidamente una non fittizia testimonianza; per esempio: Francesco cita spesso i suoi *Documenti*. È evidente che cita a memoria, chè al riscontro vi sono parecchie varianti, ma non una sola volta il *segno* manca di cadere dove dovrebbe: esso cade sempre esattamente al termine del verso, al di fuori d'ogni necessità logica, e l'autografo dei *Documenti* testimonia l'esattezza dell'uso.

Risolta quindi la discussione sulla natura e sull'ordinamento di quelle Parti del *Reggimento* che presentavano dei problemi, e credendo, dopo le ragioni di ordine grafico, stilistico e storico addotte, che quel ritmo di discorso si debba ricondurre nell'ambito della prosa ornata, ne consegue che il nostro criterio permane anche in questa critica sede confortato e che l'antico ms. viene rispettato. Ma qui altro discorso ci richiama, e passiamo ad indagare — una volta descritta la parabola di questo sviluppo stilistico fino al momento culminante della III Parte, dopo della quale la narrazione si configura secondo più

determinati atteggiamenti espressivi — che cosa potesse significare nell'esperienza lirica del Barberino la prosa ornata, e se egli, cioè, fosse un arido e scolastico seguace di una moda, oppure un libero spirito che si avvaleva con indipendenza di quei mezzi senza legarsi a schemi o a sistemi.

***

Il componimento di Francesco di Neri da Barberino è dunque composto di prosa e di versi, e mentre i secondi rivelano una versificazione polimetrica sia pure con grandissima maggioranza d'endecasillabi, per la prosa va invece distinta quella del Proemio e delle prime tre Parti da quella delle novelle e degli altri brani in prosa. A noi pare che una reale differenza, per non dire una sostanziale diversità, esista tra la prosa delle novelle, ad esempio, e questa dei primi quattro capitoli dell'opera. È indiscutibile che se la distinzione in base al *punto e virgola* non viene affatto scossa, i limiti di due differenti tipi stilistici, e cioè quello della prosa da quello della poesia, risultano non più netti e definiti in queste Parti.

Sugli studi intorno ai varî *stili* e ai problemi che essi comportano sia di natura storica che critica è inutile qui tenere parola, sia perchè troppo ci porterebbe lontani, sia perchè le opere sull'argomento sono ben note: dagli studi del Di Capua sempre ottimi e di carattere fondamentale, al volume dello Schiaffini *Tradizione e poesia* (1); dall'articolo postumo e purtroppo incompleto del Rajna *Per il cursus medioevale e per Dante* (2), agli scritti del Thurot, del Polheim, del Baldwin, dell'Haskins, del Faral, del Marigo.

Per il nostro tema è importante vedere se il Barberino è scolasticamente nella scia di una determinata corrente

(1) A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana*, Genova, 1934.

(2) In *Studi di filologia italiana*, III, 1932, pp. 7-86.

di uno dei quattro principali stili, se è, vista la confluenza di essi nella gran parte degli scrittori che li adottarono, profondamente legato ad essi, o se soltanto ne ritiene alcuni modi che reputa possano rendere il suo linguaggio più ricco e più efficace. Probabilmente dovendo riferire la prosa di Francesco ad uno specifico stile ci verrebbe fatto di pensare piuttosto allo stile isidoriano che agli altri. Ma è proprio il doverlo riferire che ci pare dubbio, giacchè in sostanza il Barberino non si mostra certo un fedele scolaro di alcuno degli autori di *Summae*. L'essere scrittore secondo i dettami delle *Artes dictaminum* comportava di necessità una salda e ricorrente struttura del periodo, e questo in Francesco manca assolutamente, perchè, se pure il discorso è nobilitato da versi, da rime, da assonanze talora e talvolta da figure retoriche (*la vile viltà del peccato*), c'è così poco estrinseco meccanicismo architettonico e tanta libera immediatezza di forme che questo volevamo dire quando abbiamo accennato che la prosa ornata è solo un libero mezzo d'arricchimento. In lui, come in tutti gli scrittori in volgare della sua epoca, questa prosa può essere sì una moda, ma una moda che diviene ed è divenuta un'esperienza culturale accettata, rivissuta e superata nell'atto stesso della creazione; in lui essa viene come dimenticata nelle regioni più vere dell'ispirazione (1); per lui insomma queste regole — ove si voglia parlare di regole — non sono assolutamente una ferrea muraglia nella quale il suo pensiero deve trovare la sua espressione e la sua consistenza, ma uno spontaneo mezzo d'adornare intrinsecamente il discorso.

E così si giustifica come sia facile il passaggio alla poesia dopo queste prime tre Parti e come, dopo di esse, l'opera

---

(1) Sia pure d'una ispirazione un po' fiacca. Ma era il tema stesso che in certo senso impacciava la poesia, perchè generalmente uno scrittore didattico, un moralista nel senso del Galateo, solo raramente s'imbatte nella poesia, in quella autentica, umana, sostanziale, e proprio quando lascia da parte e dimentica l'assunto gnomico e la preoccupazione insegnativa.

assuma un ben determinato aspetto poetico (1). Immaginate dunque che Francesco che dice chiaramente di non volere scrivere in rima (2), perchè aveva timore che la ricerca di esse lo portasse lontano da ciò che voleva dire, e che a questa fedeltà all'assunto didascalico sacrifica spesso l'endecasillabo per il polimetro, immaginate se egli avrebbe sacrificato queste ragioni sostanziali all'impegno invero più ferreo di una prosa da seguirsi pedissequamente, ordinata secondo schemi inequivocabili, regolata in ogni parte del periodo da dettami così precisi e determinati che quasi ogni parola veniva ad essere fissata da regole rigide e insostituibili.

Cade qui opportuno citare le parole che il Bertoni (3) ebbe a dire a proposito delle *Lettere* di Guittone d'Arezzo: in esse « si hanno, mischiati alla prosa versi di diversa « lunghezza per ragion dei quali qualche passo assume « una certa innegabile pienezza e una certa sonorità, come « d'una poesia. Poesia vera e propria, però, non si ha. « Abbiamo, invece, un notevole tentativo di periodare « cadenzato, quasi un'imitazione della prosa ritmica la- « tina ». È, in certo senso, il caso del Barberino, con questa differenza però, che la cultura e l'argomento stesso dell'Aretino lo conducevano a più precisi legami con l'epistolografia medievale, mentre il Barberino già si muove su piani ed atteggiamenti diversi.

---

(1) Sui limiti tra retorica e poesia si esprime ottimamente il Di Capua nel suo volume *Sentenze e proverbi nella tecnica oratoria e loro influenza nell'arte del periodare*, Napoli, 1947. L'esimio studioso dice: « I confini tra eloquenza e poesia quasi scomparvero: la prosa cercò « di raggiungere effetti poetici, la poesia aspirò a divenire eloquente ». Questo a proposito dei sofisti; e, nell'indicare il processo storico, a pag. 166: « il Medioevo esasperò l'indirizzo retorico nella scuola e « nella letteratura, e l'uso e l'abuso dei mezzi tecnici retorici nei « componimenti poetici ». Cfr. anche G. Pepe, *Introduzione allo studio del Medio Evo latino*, Varese-Milano, 1942, pp. 124-33.

(2) Francesco si fa dire dall'Industria: « Nè parlerai rimato, acciò che non ti parta per forza di rima dal propio intendimento ». Proemio par. 5.

(3) *Il Duecento*, Milano, 1930, pag. 341.

Prosa ornata dunque, ma nel senso meno scolastico della parola e in ragione dell'elevarsi del tono del discorso e non in funzione di un'estrinseca tradizione che più spesso risulta estranea all'atto creativo. Se il Meriano (1) diceva ancora delle *Lettere* guittoniane che « il fenomeno ritmico di questi componimenti è qualcosa di accessorio, di decorativo » (2), a noi pare che da allora si sia fatta della strada per la comprensione di questi fenomeni, e come fatto stilistico e come comprensione dello spirito da cui nascono, e pensiamo che, se un raffronto si volesse istituire tra le *Lettere* e il *Reggimento*, esso risulterebbe proficuo, con la preliminare limitazione però che l'Aretino è molto più legato di Francesco a quella tradizione, che il tema, l'argomento di Guittone aveva più facile addentellato con la tradizione epistolografica latina, e in fine che le forme stesse del linguaggio dell'autore delle *Lettere* sono lontanissime dallo spirito del Barberino, e su un piano di ricerca del termine, di *concinnitas*, che al nostro è ignota: e con i risultati quindi che dal parallelo potrebbero scaturire.

La prosa dunque di questi primi quattro capitoli dell'opera è un libero e spontaneo mezzo di composizione, che nasce di dentro e non è accettato dal di fuori. E ciò valga anche per il *cursus* che avrebbe valore occasionale e spontaneo: ma tale indagine andrebbe caso mai fatta solo per queste Parti, e non, come opina l'Egidi, per tutto il resto dell'opera che è chiaramente in versi.

Essendo dunque intesa così, la rettorica finiva col costituire un abito spirituale assai meno rigido di quanto a noi possa apparire. E ciò ancora meglio può spiegarsi

---

(1) E. Meriano, *Le lettere di Frate Guittone d'Arezzo*, Bologna, 1924.

(2) Giustamente al proposito lo Schiaffini, in *La Tecnica della prosa rimata*, in *Studi romanzi*, vol. XXI (ripubblicato poi in *Tradizione e poesia*) dice: « la rettorica è una piega caratteristica, e un'esigenza dell'anima medievale italiana ». Benchè anche su questo terreno non bisogni esagerare; e perciò ci paiono apprezzabili le parole del Pepe, a proposito del *cursus*, *vol. cit.*, pag. 131: « Dagli studi che « gli sono stati dedicati, potrebbe sembrare che esso sia cosa impor- « tantissima: non esageriamo ».

quando ci si trova di fronte ad un'opera che, come il *Reggimento e costumi di donna*, per la natura stessa dell'argomento trattato, se anche il tono sentenzioso può far sembrare talora opportuno riportarla nel tipo dei componimenti di natura dottrinale, voleva tenersi nei limiti d'un tono medio, direi, quasi conversativo, per cui la materia (e lo afferma lo stesso Barberino nel brano citato più su) era affatto disimpegnata da qualsiasi legge, da qualsiasi regola, da qualsiasi continuità stilistica, e il verso, come la prosa ornata, erano adoperati con indipendenza e senza uniformità dei modi del linguaggio, anche pel costante intento di esprimere sempre esattamente ciò che a donna insegnasse cortesia.

GIUSEPPE E. SANSONE.

VARIETÀ

Sí ch'io fui sesto tra cotanto senno

(*Inf.* IV, 102).

L'episodio è notissimo, ma può essere utile scandirne i vari momenti: Dante entra con Virgilio nel Limbo, e vede farglisi incontro quattro grandi ombre: Omero, Orazio, Ovidio, Lucano. Poi Virgilio si stacca da lui e si apparta a discorrere con quelli (così almeno fanno intendere i versi: *Da ch'ebber ragionato insieme alquanto, - volsersi a me con salutevol cenno*), poi tutti lo invitano tra loro, accogliendolo sesto nella loro schiera. Che cosa abbia detto Virgilio alle quattro grandi ombre io non lo so, e nessuno lo sa, per la ragione assai semplice che quel colloquio non ha mai avuto luogo, e che quell'inferno e quel viaggio sono mere invenzioni di Dante, sicchè di essi esiste solo quel tanto che il poeta ha fermato nel verso. Ma, vorrei dire, se quel viaggio avesse avuto luogo davvero, e davvero Virgilio avesse dovuto presentare Dante ai quattro grandi poeti antichi, che cosa avrebbe dovuto dir loro per indurli ad accoglierlo sesto? Il che poi significa: che valore ha per Dante il fingersi sesto *tra cotanto senno*? Per che ragione si reputa degno di tanto? È solo un'affermazione orgogliosa di merito personale, o significa qualcosa di più? Ha valore quasi di simbolo? E in questo caso, di che?

I commentatori hanno pensato, per lo più, ad un moto di orgoglio, e dovè essere questa, anzi, l'interpretazione prima e più antica. Francesco da Buti, infatti, spiega così: « Per questo significa che il facessono poeta, sicchè da loro fu approvato poeta » (Pisa, 1851, I 130), intendendo la frase, dunque, come una affermazione generica di valore poetico. Ma altri andò ancora più avanti, e Jacopo della Lana spiegò: « soggiunge come fu sesto fra quelli, quasi dica ch'elli è lo sesto delli eccellenti poeti « (Bologna, 1866, I 143). E queste interpretazioni dovettero essere molto diffuse e provocare sulla superbia di Dante commenti malevoli, se ci fu anche chi tentò scagionarlo: Benvenuto da Imola, per esempio, accenna a tali difese, ma per respingerle ed affermare che giustamente Dante potè porsi, alla pari, tra quei grandi: « Et si dicis quomodo autor se laudavit, « dico quod hoc est licitum sepe honesta de causa... Ita autor hic « se honeste comendat, ut ostendat se merito composuisse tantum

« opus. Et nonne omnes poetae se laudaverunt?... Ergo bene patet « quod autor vult dicere se fuisse sextum in numero illorum; et bene « et juste potuit collocari inter eos, tamquam socius Virgilii » (I 155-6). E il Boccaccio sentì anche lui il bisogno di chiarire, senza però trovare, neppur lui, una spiegazione migliore: « Io mi trovai essere « stato sesto in numero; in sofficienza non dice, perocchè sarebbe « paruto troppo superbo parlare. Molti nondimeno redarguiscono per « queste parole l'autore di iattanza, dicendo ad alcuno non star « bene nè esser dicevole il commendar se medesimo... È talvolta di « necessità di parlar bene di se medesimo, senza incorrere nel diso- « nesto peccato della iattanza: e così si può dire che qui facesse « l'autore » (*Com.* II, 36). Tutto ciò, in fondo, e la pagina erudita in mezzo che ho tralasciata, sono lo sviluppo dell'oraziano: *Sume superbiam quaesitam meritis*: *disonesta iattanza* quella di Dante, no, perchè il valore dell'uomo e le necessità del racconto lo costringevano a parlar bene di sè; ma *iattanza* sì, e, purgata dei rimproveri, l'interpretazione del passo è sempre quella. E a interpretazioni del genere fanno ricorso anche commentatori moderni: ultimo proprio l'ultimo commentatore, il Porena: « In questo accoglimento suo come sesto « nella nobile schiera Dante viene a esprimere la sua speranza di « essere annoverato un giorno fra i grandi poeti, come alunno di Vir- « gilio » (Zanichelli, 1947, I 45).

Ma a me una spiegazione del genere par troppo semplice: che Dante fosse superbo, si sa, per confessione sua esplicita; che sentisse altamente di sè, lo dice tutto il poema. Ma si badi: se è vero che nessun uomo ha mai detto di sè quello che Dante ha affermato e cantato, se è vero che mai nessun uomo si è arrogato una più superba missione e ha preteso di esser stato prescelto da Dio a salire ancor vivo nella gloria dei cieli per rivelarne agli uomini le verità che sole potrebbero redimere il mondo, se è vero tutto questo, è pur vero che un profondo afflato religioso, una fede ardente e inconcussa animano l'uomo e il poeta in quel suo atteggiarsi a profeta, e che la *Divina commedia* non è, certo, per noi, ma fu senza dubbio per lui opera non di poesia soltanto e di scienza, ma di fede, opera veramente ispirata da Dio. Per questo Dante può farsi solennemente incoronare nei cieli come perfetto credente, per questo può distribuire premi e pene, per questo può inveire in quel modo contro papi e signori. Ma lì la superbia sarebbe gratuita: nel Limbo, in quell'oasi di verde e di luce tra le tenebre sconsolate dell'inferno, mettersi sesto accanto ad Omero e a Virgilio, per proclamarsi non solo genericamente poeta, ma poeta pari a quei grandissimi, degno di esser tra loro, sarebbe davvero *disonesta iattanza*.

Perciò da quelle difese si è trascorso addirittura all'eccesso opposto e si è parlato, nientemeno, di un gesto di modestia di Dante. « Ma « chi — annota il Biagioli (Milano, 1820) — se non è orbo affatto,

« non ammirerà qui la modestia del Poeta di farsi sesto ai cinque « sopraddetti poeti, andando col massimo par pari? », interpretazione che, in parte, cioè con più temperanza, è stata ripresa recentemente dal Grabher: « se poi egli è *sesto tra cotanto senno*, lo è necessariamente come ultimo della schiera in cui è accolto e non per « vantarsi ». Ma superbia o modestia sono in fondo la stessa spiegazione: diverso è il giudizio che si dà del gesto di Dante, ma il gesto lo si interpreta nel medesimo modo. Ma vi sono pur state altre spiegazioni, già tra gli antichi: il Landino, per esempio, già commentava così: « Lo saluto che dànno i poeti a Dante e il farlo sesto fra « loro, niente altro significa se non che diventò poeta per esser tirato « dall'ornato e dalla dottrina delle loro opere », il che vale che Dante sia accolto lì non solo perchè poeta e grande, ma perchè poeta di una determinata scuola, sicchè onorandolo, quelli onorassero non tanto il suo ingegno, quanto i suoi studi, la sua, e con la sua, tutta una concezione dell'arte.

I cinque che Dante incontra nel Limbo, e si potrebbe aggiungere Stazio, separato da essi per ragioni non di arte, ma di ortodossia religiosa, sono per Dante, come per i suoi contemporanei, i massimi poeti della letteratura greca e latina. Ma che significa poeta per Dante? Significa non solo, come potrebbe dirsi con linguaggio figurato attinto agli antichi, esseri cari agli dei e figliuoli loro preferiti per altezza d'ingegno, ma soprattutto uomini che all'altezza dell'ingegno hanno accoppiato l'abito della scienza e la tenacia nello studio dell'arte (*V. E.* II iv 9): Virgilio, infatti, è colui che onora *scienza ed arte* (*Inf.* IV 73), *savio gentil che tutto seppe* (*Inf.* VII 3), *mar di tutto 'l senno* (*Inf.*, VIII 7); e contro coloro che, privi invece di scienza e di arte, fiduciosi nel loro ingegno naturale, presumono di levarsi all'alta poesia e si accingono ad alti temi, Dante ha parole aspre di sdegno: « et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari » (*V. E.* II iv 10).

La poesia, dunque, è anche cultura, è perizia di tecnica, assidua fatica alla ricerca e conquista di uno stile. Ora, per lungo tempo Dante aveva creduto che questa conquista fosse possibile solo a chi avesse a strumento una lingua che non fosse solo *uso* ma *arte*, che non si esaurisse, cioè, nell'espressione di bisogni e di affetti quotidiani, ma si nobilitasse in *gramatica*: negli anni in cui componeva la *Vita nuova* egli era sì propenso a concedere ai *dicitori per rima* la licenza di elocuzione retorica concessa ai *poeti*, ma distingueva ancora nettamente tra le due classi, e se affermava che « dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino », subito limitava: « secondo alcuna proporzione », e gli pareva di poter riportare le origini della lirica volgare alla volontà di far intendere i propri componimenti a donna incapace di comprendere i versi latini (*V. N.*, XXV 4). E ancora più tardi, negli anni del *Convivio*, benchè avesse

già composto in volgare canzoni solenni di filosofia e di scienza, benchè le commentasse in volgare e dedicasse alla sua giustificazione e alla celebrazione di questo volgare tutto quel primo trattato così ricco di argomentazioni appassionate, tuttavia una distinzione la faceva sempre: ancora per lui il volgare « seguita uso, e lo latino arte », e perciò il latino è « più bello, più virtuoso e più nobile » (*Conv.* I v 14). Perciò tutto il suo discorso è ancora ricco di attenuazioni e di distinzioni: il volgare possiede tanta virtù che per esso è possibile manifestare « altissimi e novissimi concetti conve- « nevolmente, sufficientemente e acconciamente, quasi come per esso « latino » (*Conv.* I x 12), dove non si sa cosa sia più importante, se quel riconoscimento o quel limite; i difensori del volgare contro coloro che sostenevano la superiorità del provenzale vengono paragonati a Cicerone, che difendeva il latino contro coloro che « al suo « tempo biasimavano lo latino romano e commendavano la gra- « matica greca » (ivi, I xi 14), dov'è caratteristico quell'istituire tra il volgare italiano e la grammatica latina lo stesso rapporto ch'era intercorso una volta tra il *latino romano* e la *gramatica greca*, per cui, quindi, pare che il latino, una volta linguaggio vivo di fronte ad una *gramatica*, si sia poi irrigidito in *gramatica*, di fronte ad una nuova lingua vivente. Finchè, ad un certo momento, l'argomentazione logica vien meno, e, negli ultimi capitoli, non c'è che la celebrazione passionale, finchè, cioè, il senso della vitalità della lingua volgare non ha il sopravvento sugli schemi logici: pare, allora, che Dante sia in un momento in cui una coscienza nuova si afferma passionalmente, senza essere ancora in grado di schiarirsi in pensiero.

Ma la chiarificazione è già piena quando scrive il *De vulgari eloquentia*: già subito, nel primo capitolo, il rapporto tra le due lingue è invertito: lingua primaria, il volgare, appreso dalla madre; secondaria il latino, al cui retto uso solo pochi pervengono. E più nobile allora il volgare: « harum quoque duarum nobilior est vulgaris », il volgare che non è più ora solo questo nostro volgare, questo determinato volgare, ma qualsiasi lingua materna e spontanea; sicchè la contrapposizione tra volgare e grammatica non è più contrapposizione tra una lingua ed un'altra, ma tra una lingua viva ed una convenzione: « que quidem gramatica nihil aliud est quam quedam « inalterabilis locutionis idemptitas diversis temporibus atque locis... « Adinvenerunt ergo illam, ne, propter variationem sermonis arbitrio « singularium fluitantis, vel nullo modo, vel saltem imperfecte anti- « quorum attingeremus auctoritates et gesta, sive illorum quos 'a « nobis locorum diversitas facit esse diversos » (*Vulg. Eloq.* I ix 11).

Il risultato è chiaro: volgare a suo tempo il greco, finchè fu vivo e parlato; volgare a suo tempo il latino, finchè fu vivo e parlato; volgare ora questo del sì, con tutti i diritti, non inferiore ad alcuno, maturo a cantare, nel suo stile *illustre*, da *tragedia*, gli argomenti più

alti: abilità nelle armi, ardore di amore, rettitudine dello spirito; e Cino da Pistoia ha infatti altamente cantato l'amore — *Digno sono eo de morte* —; e altamente il suo amico, lui Dante, ha cantato di rettitudine — *Doglia mi reca nello core ardire* —, e se è mancato ancora il cantore epico, anche questi potrebbe un giorno spuntare, così come è spuntato tra i provenzali un Bertand del Born (*Vulg. Eloq.* II ii 9).

Tutto ciò significa che per Dante, ora, il volgare ha la stessa dignità del latino, purchè, s'intenda, sia trattato con la cultura e con la cura studiosa con cui i grandi latini avevano trattato il loro volgare, elevandolo sul tetro uso quotidiano, nobilitandolo con una selezione sapiente di termini, con una regolata compagine di membri, con un uso accurato delle figure retoriche. Solo così, con quest'arte che i poeti regolari soli sono in grado d'insegnare (*Vulg. Eloq.* II vi 7), è possibile giungere alla conquista d'un *bello stile*, che faccia onore, e il *dicitore per rima* può porsi, senza più alcuna proporzione, alla pari dei *litterati poete* (*V. N.* XXV). Ora, se Dante, dall'alto di queste conquistate verità, riguardava alla letteratura volgare italiana, a quel secolo circa di attività letteraria, criterio di distinzione doveva essergli proprio questo dello stile, della capacità di sollevarsi al disopra dell'informe lingua parlata per giungere ad un'espressione letteraria. E con questo criterio, infatti, egli giudica e distingue, e nel *De vulgari eloquentia* alle liriche ed ai lirici capaci di quest'alta tessitura stilistica (Guido Guinizelli, il Giudice di Messina, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, se stesso) contrappone Guittone d'Arezzo e i suoi seguaci « numquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos » (*Vulg. eloq.* II vi 5-8); e nel *Purgatorio* celebra il Guinizelli quale iniziatore di una nuova scuola dalle rime *dolci e leggiadre*, e nell'episodio di Buonagiunta da Lucca pone a criterio di distinzione tra l'antica e la nuova poesia un fatto, sì, d'ispirazione, ma che è anche un fatto di stile: il *dolce stil nuovo*. Noi, oggi, abbiamo fatto di queste tre parole una sola, e le scriviamo talvolta tutte unite, e ne abbiamo derivato sostantivi e aggettivi (*dolcestilnovismo*; *dolcestilnovistico*); ma per Dante sono, quelle, tre parole distinte e voglion dir proprio questo: una nuova più dolce maniera di scrivere, uno stile nuovo, e nuovo appunto perchè più dolce, tale da dare al poeta e al lettore una certa soave impressione: *loquentem cum quadam suavitate relinquunt* (*Vulg. Eloq.* II vii 5).

Ma quando Dante scrive la *Divina commedia*, dopo la chiarificazione teorica del *De vulgari eloquentia* e dopo l'applicazione pratica delle grandi canzoni di magnanimità e rettitudine, egli è conscio di essersi ormai conquistato questo *bello stile*, e sa che lo stile e l'amore che gliene è derivato, li deve ai grandi poeti regolari — Virgilio, Ovidio, Stazio, Lucano — e ai grandi prosatori — Livio, Plinio, Frontino, Paolo Orosio — ai quali l'amica solitudine l'ha guidato

(*Vulg. Eloq.* II vi 7). Egli è conscio, dunque, senza disonesta iattanza, che quella classicità del volgare alla quale un tempo aspirava e che già vedeva tralucere nelle pagine di Guido Cavalcanti, di Guido Guinizelli, di Cino, brilla ora piena nelle grandi canzoni di rettitudine e nelle pagine dotte e magnanime del *Convivio*. Per questo i grandi poeti di Grecia e di Roma lo possono accogliere sesto tra loro, senza che vi sia nè piaggeria da una parte, nè iattanza dall'altra: come nel fare onore a Virgilio, essi onorano non lui solo, individuo, ma la poesia della quale è con gli altri partecipe (*Inf.* IV 91-92), così nell'accogliere Dante tra loro, essi, in realtà, accolgono e onorano la giovane poesia italiana, sicchè il mescolarsi di Dante tra quelle grandi ombre è come il riconoscimento che la gloriosa poesia del passato fa della dignità e della classicità della nuova poesia del presente. Il Momigliano recentemente ha commentato così il nostro passo: « Con questo verso Dante si isola dalla letteratura contemporanea « e si pone tra i continuatori della grande arte dell'antichità: noi « diremmo, si definisce come un umanista; e si pone degno allievo di « Virgilio che è qui esaltato ». Ed anche qui, allora, c'è qualcosa da rettificare, chè Dante non si isola dalla letteratura contemporanea, ma la sussume con sè nella grande arte del passato, e in quanto a sè, si definisce non tanto come un umanista, ma come un uomo del Rinascimento, chè c'è in lui la stessa coscienza orgogliosa della dignità e delle possibilità del volgare che determinerà, dietro il Bembo, il ridispiegarsi di una grande letteratura classica in volgare. Il Bembo aveva certo un gusto assai diverso da quello di Dante, tanto che potè paragonare la *Divina commedia* « ad un bello e spazioso campo « di grano, che sia tutto d'avene e di logli e di erbe sterili e dannose « mescolato, o ad alcuna non potata vite al suo tempo, la quale si « vede essere poscia la state sì di foglie e di pampini e di viticci ripiena, « che se ne offendono le belle uve » (*Prose etc.* Utet, p. 75); ma quando celebrava con parola commossa la dignità del volgare e invitava a scrivere « bene e leggiadramente » non nella lingua latina, ma nella « nostra volgare, la quale oltre che più agevolezza allo scrivere ci « presterà, eziandio ne ha più bisogno » (ivi, p. 80), quando, dunque, il Bembo scriveva e incitava così, era nello spirito e nella scia del *De vulgari eloquentia*, anche se nella schiera dei grandi poeti antichi avrebbe fatto accogliere non Dante, ma il Petrarca e il Boccaccio.

GIUSEPPE PETRONIO.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

EUGENIO GARIN. — *La Filosofia* (*Storia dei Generi letterari italiani*), vol. I, Dal medio evo all'umanesimo, pp. x-386; vol. II, Dal rinascimento al risorgimento, pp. VIII-688. — Milano, Fr. Vallardi edit., 1947 (in-8°).

Nella meritoria collezione Vallardi (e sui « generi letterari », ormai debellati definitivamente in campo teorico, nessuno più si impunta, prendendo il buono che ciascun lavoro consente), appare quest'opera, ch'è in sostanza una personale e completa rassegna storico-critica delle dottrine dei massimi filosofi d'Italia da Boezio sino a tutto l'ottocento, veduti sia nel complesso ambiente intellettuale a loro coevo (sui minori pensatori, più rapida, ma sempre sostanziosa è l'informazione), sia in rapporto ai movimenti filosofici d'Europa ad essi contemporanei.

Precede una introduzione in cui il G. intende mostrare come si riesca a giustificare una storia della filosofia distinta per nazioni, com'è la sua; non che possa ammettersi minimamente una nazionalità della filosofia; ma in via propedeutica, pratica, può apparire opportuno studiare entro determinati limiti culturali, — che naturalmente consentano ogni riferimento ad altre filosofie — le opere dei nostri filosofi, considerate in un mentale rapporto con la complessiva storia del pensiero. Dei filosofi italiani, dice il Garin: « quasi « sempre, alle grandi costruzioni sistematiche, si preferisce una scienza « dell'uomo e delle sue attività, una filosofia mondana e terrena, che lascia alla religione il compito di risolvere i massimi problemi »; la filosofia italiana, cioè, s'imposta su due tipi fondamentali di esperienza: « filologia, in senso vichiano, come scienza della comunica- « zione umana; politica e morale, come urgenza del problema dello « stato e della Chiesa-Stato ».

Il Garin è benemerito degli studi sull'umanesimo italiano, come si sa; ed essendo la filosofia umanistica un momento così fondamentale nella storia del pensiero (come da lui, dal Corsano, dal Cantimori, dal Cassirer, dal Kristeller, ecc., per non dire che di alcuni studiosi, viene ormai messo in chiaro sempre più, per i suoi rapporti

e riflessi che si spingono sino al pieno settecento, ripercotendosi con forza, ad es. sul Vico), si scorge quanto a suo agio egli, esperto anche della filosofia inglese, abbia potuto trattare il suo tema, ponendolo su saldi cardini concettuali, non solo, ma filologici. Egli ha composto un'opera ampia e ben ordinata, ricca di informazioni, ed accuratissima, come appare dal ricco apparato di note ad ogni capitolo, e dal preciso indice dei nomi. Non possiamo, nè vogliamo entrare in merito alla trattazione particolare, poichè nè lo spazio, nè l'intento del *Giornale* lo consentono (1); ma poichè moltissimi sono i rapporti della nostra letteratura con i movimenti intellettuali, si intende come debba essere segnalata quest'opera anche da noi. Dagli scolastici, S. Tommaso sopra tutti, a Dante, al Petrarca, agli umanisti, al Machiavelli, ai naturalisti e metafisici del '500, alla speculazione politica della ragion di stato, e a quella scientifica del '600, al Giannone, al Muratori, al Vico, agli illuministi e sensisti settecenteschi, di cui si nutrono e Foscolo e Leopardi, al Manzoni, ai nostri spiritualisti dell'800 (Rosmini, Gioberti, Lambruschini, Capponi, Tommaseo), sino agli hegeliani, ai positivisti, e a tutto il sec. XIX, la varietà e la vastità degli apporti ed il nutrimento che la speculazione nostra diede alle lettere è immensa, ed il libro opportunamente ne mette in luce i contatti ed i riferimenti. Sicchè questo comodo ed utile strumento di informazione e di consultazione sarà tenuto nel debito conto dai filologi così come dai filosofi. G. De Blasi.

Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codices manu scripti recensiti iussu Pii XII *pontificis maximi praeside* Johanne Mercati *S. Georgii in Velabro card. diacono S. R. E. bibliothecario et scriniario. — Codices Ferrajoli, tomus II codices 426-736 recensuit* Franciscus Aloisius Berra *bibliothecae Vaticanae scriptor.* In bibliotheca Vaticana MCMXLVIII.

Del primo volume dei codici Ferrajoli, uscito nel 1939, questo *Giornale* ha già reso conto a suo tempo (117, 219-222). Era prevista allora la pubblicazione di un secondo volume, che completasse la descrizione dei codici di quel fondo e ne illustrasse la storia; ma l'abbondanza della materia ha portato a più ampie proporzioni il

(1) Alcune riserve avremmo da porre, ad es., su l'interpretazione del pensiero del Machiavelli e del Galilei.

programma, e questo secondo lascia ancora materia bastante per un terzo volume, che ci auguriamo possa seguire a non lunga distanza. Chi ripensi in quali anni sia stata preparata la pubblicazione di questo, non si stupisce certo se la stampa, iniziata nell'estate del 1940, attraverso pause e riprese non si sia ultimata che sulla fine del '48. Quello che fu detto allora della encomiabile e pazientissima cura dedicata dal Berra alla compilazione del catalogo, dev'essere ripetuto anche per questo volume, che ci offre la descrizione dei codd. 426-736: descrizione che si potrebbe chiamare già una illustrazione dei codici, tanto è ricco il materiale di indicazioni che lo studioso vi può trovare in più della semplice descrizione dei manoscritti: rimandi bibliografici a pubblicazioni (1), integrazioni di dati omessi o incompleti, precisazioni di nomi di destinatari di lettere e di documenti: si veda, per citare un esempio, la lunga serie dei destinatari delle lettere e dei brevi di Paolo V nel cod. 736, 19, o il lunghissimo spoglio del cod. 612. Ho citato due codici di interesse storico, come sono molti altri di questo fondo (2), dove le materie più svariate si alternano, e varia è anche, e spesso modesta, l'importanza: carattere generale di questa raccolta, messa insieme in tempi recenti e senza un preciso indirizzo. Vi si trovano istruzioni a nunzi (cod. 432) e relazioni e carteggi diplomatici (codd. 564-569 nunziatura Severoli), documenti e carte della più svariata natura, dallo statuto dei *matarazzari* (cod. 470, 9) e dei *vermicellari* (cod. 692, 2) (3) all'inventario, del 1593, delle robe del card. Cinzio Aldobrandini (cod. 554), memorie di erudizione antiquaria (del Fea, cod. 440; del Cardinali, codd. 647-669), raccolte di epigrafi (cod. 497, cod. 692, 3), strumenti ed atti vari (cod. 546), carteggi diversi, come quello del Renouard col Molini (cod. 722). Sono pochi i codici che si raccomandino per l'interesse dell'antichità: il secolo XIV è rappresentato da un Lucano di provenienza visconteo-sforzesca (cod. 731) e da un Valerio Massimo volgarizzato (cod. 559), per non tener conto di alcune glosse giuridiche sui fogli di guardia di un Giovenale quattrocentesco (cod. 693), o di qualche scrittura frammentaria sulla coperta del cod. 462. È modestamente rappresentato anche il quattrocento: un Giovenale, come s'è detto, (cod. 693), un trattato di S. Agostino (cod. 702),

---

(1) Un piccolo rimando avrei aggiunto al n. 718, 8, date le questioni sollevate intorno alla paternità di quella *Novella* foscoliana; v. le due note dei GIULINI e e del PELAEZ in *Marzocco*, dicembre 1925, e C. ANTONA TRAVERSI e A. OTTOLINI, *Ugo Foscolo*, III, 8 seg.

(2) Una nutrita notizia dei mss. di interesse storico fu data da E. MICHEL, *La raccolta Ferraioli della Biblioteca Vaticana*, in *Rass. Stor. d. Risorgimento* XXVI (1939), pp. 241-251.

(3) Su un codice di interesse medico (n. 704) ha richiamato l'attenzione il MICHELONI in una comunicazione al recente Congresso di Storia della Medicina a Milano (ottobre 1949).

un racconto evangelico concordato in volgare (cod. 706), un *De contemptu mundi* di Innocenzo III (cod. 707), un *De consolatione* di Severino Boezio (cod. 726). Di Livio c'è un manoscritto cinquecentesco (cod. 562). Per quanto riguarda più direttamente la letteratura nostra, ricorderemo, oltre un Petrarca del sec. XVI-XVII (cod. 732), descritto come scorretto, e con molte varianti specie nei *Trionfi* (del Petrarca, anche la traduzione del *De sua ipsius* autografa del Missirini cod. 699), le lettere del Casa a nome del card. Carafa (cod. 543): poco interesseranno invece, trattandosi di copie recenti, i materiali (documenti, lettere, poesie) raccolti da P. E. Visconti intorno a Vittoria Colonna (cod. 433) o, ancora meno, copie affatto recenti dal Bandello (cod. 482) o dal Berni (cod. 544, 13; 729, 9) o dal Molza (692, 4). Bene rappresentato il seicento attraverso il Sarpi (cod. 458, *Ricordi della Serenissima Republica di Venezia, l'Anno 1615*, e cod. 718, 4) e il Tassoni e il Chiabrera (cod. 698, importante perchè autografo) e il Cortese (cod. 487; notevole, perchè se l'attribuzione, come pare, può ritenersi sicura, ci offre un copioso saggio di produzione non vernacola, come le opere più note del Cortese, ma italiana) (1), e accanto al Maggi (cod. 629) e al Sergardi (cod. 615) e a saggi del *Malmantile* (cod. 502, 9), la solita *Cortona convertita* (codd. 473, 588, 611). E v'è pure un trattatello autografo di Lodovico Settala (cod. 642), il famoso medico della peste di San Carlo. Accanto a questi, nomi meno noti come il Benamati (cod. 600, l'*Alvida*), l'Ughi (cod. 466), il Sorrentino (cod. 480). E largamente rappresentato nella quantità, com'era da aspettarsi, se non nella qualità, anche il settecento; attraverso a tante rimerie di Arcadi e a componimenti vari di autori più o meno oscuri, originali o traduzioni (cod. 431 la traduzione del Corsetti della *Henriade* del Voltaire; codd. 582-584 una traduzione anonima latina dell'Ariosto, che non è quella del Barbolani (2); cod. 678 una traduzione spagnola non finita della *Clemenza di Tito* del Metastasio del gesuita G. B. Colomès); è importante per il particolare valore dell'autografia un manoscritto di poesie del Baretti (cod. 701). Una forma di letteratura che in una biblioteca romana non può mancare è quella che potremmo chiamare la letteratura poetica delle sedi vacanti e dei conclavi: Pasquino è il nume ispiratore di questa produzione spesso senza nome e spessissimo senza valore. Non staremo a ricordare manoscritti ottocenteschi anche

(1) Il CRESCIMBENI, abbastanza vicino di tempo e informatissimo nella sua farraginosa erudizione, dichiara di non aver visto di lui in lingua toscana che un madrigale nel *Teatro delle Glorie d'Adriana Basile*, Venezia 1623 (*Comentarj*, V, 204).

(2) Si penserebbe, dato che anche quella abbracciava proprio 32 canti, alla traduzione di un anonimo canonico ferrarese, di cui dà notizia, pubblicandone il saggio superstite, A. BRIZIO, *Una versione latina dell'Orlando Furioso e un giudizio del Giordani* in *Aevum*, VII (1933) pag. 23-57; ma il primo verso non corrisponde.

più destituiti d'interesse, come copie ed estratti di opere a stampa (p. es. della storia del Thiers), e non certo per considerazioni letterarie segnaleremo una lettera autografa di Garibaldi (cod. 450) (1). Non è colpa del diligentissimo catalogatore, se, messo a lavorare un campo vasto, ma non ricco, non vi ha raccolto una messe più preziosa: sarà anzi maggiore il merito di un lavoro, spesso ingrato, affrontato con così disciplinata abnegazione. E se di fronte a certi zibaldoni e scartafacci addirittura insignificanti s'è scostato con sobria discrezione dalle norme consuete, dando alla descrizione una forma più spedita, non vorremo certo fargliene carico. La misura è saggezza. Auguriamoci di veder presto il terzo volume, che ci darà anche le promesse notizie sulla formazione di questo fondo, a cui è legato il nome dei due appassionati bibliofili e raccoglitori Gaetano ed Alessandro Ferrajoli. Di quest'ultimo gli studiosi non possono dimenticare, oltre la liberale partecipazione dei suoi fondi ai ricercatori, anche diverse produzioni nel campo della erudizione storica, come il *Breve inedito di Giulio II per la investitura del regno di Francia ad Enrico VIII d'Inghilterra* (*Arch. d. Soc. Rom. di St. Patria*, XIX, 1896, pp. 425-441) e *Il Ruolo della Corte di Leone X* (ibid. XXXIV-XLI, 1911-1918); o artistica, come le *Lettere* inedite del Canova al Consalvi (Roma, 1888), e *Il triregno di Giulio II eseguito e descritto dal Caradosso* (Roma, 1913) e *Un testamento dello Scultore Pietro Torrigiani e ricerche sopra alcune sue opere* (in *Boll. d'Arte del Min. d. P. I.* Roma, 1915, pp. 181-192); o anche nel campo della erudizione letteraria, come l'edizione dei *Due felici rivali* del Nardi (Roma, 1901) e le *Due lettere inedite di Francesco Berni* in questo *Giornale* (45, 67-73); o anche nel campo della poesia, come la versione dei *Canti di Roma antica* del Macaulay (nuova ed. Roma, 1918). Come di Gaetano sarà da ricordare la benemerenza per l'opera prestata per la copia del Vat. 3793, quando il Comparetti, che ne preparava col D'Ancona la stampa, si valse dell'opera di lui, amico al Comparetti e ben introdotto nell'ambiente vaticano, per far eseguire quella trascrizione del prezioso manoscritto, che, riveduta poi dallo Jeep, servì per la stampa (2). Appare superfluo aggiungere, tornando al nostro Catalogo, che la veste esteriore signorilmente decorosa non smentisce le ben note tradizioni della tipografia da cui esce (3). G. Rotondi.

---

(1) Più importante qualche altro autografo; ma la preziosa raccolta di autografi Ferrajoli costituisce una sezione a parte.

(2) D. Comparetti, in *Giorn. d'Italia* 12 dicembre 1914 e poi *In Memoriam: Alessandro d'Ancona*, Firenze, MCMXV, pag. 91-92.

(3) Alle condizioni di tempo singolarmente avverse attraverso cui s'è protratta la stampa del volume saranno da imputare alcune mende tipografiche che qua e là appaiono: particolarmente frequenti e spiacevoli nei titoli in greco delle opere della Zambroni (cod. 514), dove, per esempio, è reso abitualmente con σ il nesso che nel manoscritto doveva significare στ.

MARIO FUBINI. — *Studi sulla letteratura del Rinascimento*. — Firenze, G. C. Sansoni edit., 1947 (in-16°, pp. VI-321).

Fanno eccezione questi studi nell'opera critica del F. tutta dedicata alla letteratura del Sette e dell'Ottocento. Ma è un'eccezione che non tocca il metodo, l'impegno, e, direi quasi, lo scrupolo di una compiuta equilibrata lettura e discussione dei testi, che rendono tale opera critica insigne, al di là di questa o quella partizione storica della nostra disciplina, nel generale bilancio degli studi e del lavoro italiano degli ultimi venti anni. Questa non è sede opportuna o conveniente occasione, nè soprattutto a chi scrive compete pronunciare giudizio sull'opera complessiva del F.: è però un fatto che quest'opera si impone subito a ogni recensente e lettore in buona fede per la dignità esemplare, moralmente e intellettualmente esemplare, di un lavoro tenace, coerente, disinteressato, sostenuto in un tempo e attraverso circostanze che avrebbero fiaccato ogni altro. Gli studi del F. sempre insegnano qualche cosa, anzi tutto una norma di vita, e sempre anche propongono un'alternativa, che non si può eludere, di consenso o dissenso. Doveroso e utile mi sembra qui insistere sui motivi del dissenso.

Fra i saggi raccolti in questo volume, i due più brevi, *Il Petrarca artefice* e *Nota sulla prosa di Lorenzo il Magnifico*, sono i meno significativi e convincenti. Il discorso critico del F. acquista vigore da una cumulazione lenta e insistente di puntuali osservazioni; come a disagio si sviluppa dove occorra l'agilità e il nerbo di una dimostrazione concisa. Il disagio appare maggiore in argomento delicato e per se stesso complicato quant'è l'artificio del Petrarca volgare. Ed è anche il solo caso di un titolo che promette più di quel che il saggio non dia. Esamina il F. e raffronta il son. *Tutto il dì piango e poi la notte quando* con l'altra e rifiutata redazione del son. stesso, *Nel tempo, lasso, de la notte, quando*, che sta nell'ediz. Solerti delle *Rime disperse* al n. XCIV. Nel raffronto il F. ripiega sulle formule della « fresca spontaneità », dell'« accento esagerato e insincero », « dello studio del letterato che soverchia la voce della schietta poesia », e simili, colle quali certo non si darà mai del Petrarca altra interpretazione che non sia quella, ormai scontata, del saggio desanctisiano. In più il F. si attiene al criterio dell'unità poetica, del coerente svolgimento del discorso, e indica nella deviazione improvvisa dell'ultima terzina il difetto più grave del sonetto nella redazione definitiva. Anche qui, dove è detto « che il Petrarca nella cura soverchia per la « forma è giunto a mettere in forse non dico l'unità poetica, ma la « stessa coerenza del suo discorso », mi sembra si debba obiettare che non esiste correlazione necessaria fra l'una e l'altra cosa e che

quando pur fosse dimostrata l'incoerenza del discorso, quale è qui intesa, incoerenza cioè psicologica, non perciò sarebbe dimostrata la frattura dell'unità poetica del sonetto, né la qualifica di « chiusa posticcia e artificiosa » all'ultima terzina. Della quale non mi sembra dimenticabile l'ultimo verso, che aggiungerei volontieri all'elenco, troppo avaro a mio gusto, dei residui poetici del sonetto che il F. precisa a p. 9. Troppo avaro elenco poichè neppure vi figura il formidabile inizio (che al F. non suona altro e più che una iperbole); non però tutto egualmente rigoroso, poichè vi figura il v. 8, cui certo non basta a garanzia di accento petrarchescamente poetico il fatto d'esser piaciuto all'Alfieri. Forse è dir troppo che la prima redazione del sonetto sia « una meditazione su due temi danteschi volti dal « severo e dal tragico al patetico e trasportati in un clima poetico « nuovo ». Ma non è dubbio che su quelle flagranti reminiscenze dantesche si appunta oggi il nostro interesse, perchè è pur questo, del dissidio fra i due grandi, il valico arduo e stretto che sbocca a una definizione storica del Petrarca volgare. Ora è pacifico che l'artificio, per cui non Dante ma il Petrarca comanda gran parte della tradizione poetica italiana, prima ancora che sulla sintassi e sullo stile, incide sulla morfologia e sul lessico. L'analisi che il F. qui fa dell'artificio petrarchesco insiste, e per verità egregiamente, sulla sintassi e sullo stile, ma prescinde affatto dalla morfologia e dal lessico. Dato e non concesso che nel Petrarca sia « una cura troppo vigile della forma « che, per trarre dalla singola parola tutto il possibile effetto poetico, « finisce per dare al discorso un accento esagerato e insincero », si desidera che il controllo critico sia tratto, consequenzialmente, « dalla singola parola ». Cominciando nel presente caso dalle parole in rima che offrono già esse sole forte stimolo all'annotazione. Ma è chiaro che l'analisi particolare suppone una posizione che il critico abbia assunto di fronte al poeta. Quella del F. di fronte al Petrarca meglio risulta dalla chiusa del suo saggio, dove rapidamente il discorso trapassa ad altri esempi e si appunta sul son. *Zefiro torna*: « Dalla letteratura è nata questa volta, e quante altre volte, nel « *Canzoniere*, la poesia, una poesia che in quella letteratura si trova « del tutto a suo agio, o, se si vuole, la risolve in se stessa senza « residui ». Come però questa risoluzione avvenga, non si vede bene; e se per letteratura s'intende un repertorio di astratti schemi psicologici e figurativi provvisti dalla tradizione classica o da quella trobadorica e romanza, e non il fluido urgere di linguaggi diversi (il latino stesso del Petrarca è una straordinaria innovazione) e la scelta e la continuità, gareggiando il calcolo coll'istinto, di una rotta nuova in quei flutti, temo che la poesia del Petrarca non si dissigilli e resti, come per i critici romantici è rimasta, per lo scadimento del gusto letterario e linguistico, un'avventura critica tutta intessuta di alterni rapimenti e dispetti. Onde, sui vivagni del testo forse più coerente

e compatto e d'una lettura biblicamente esemplare, a apertura di pagina, che abbia la nostra poesia, l'avvicendarsi nell'ultimo secolo di troppe proteste volta a volta affettuose e nemiche, con un mal nascosto disagio e un'intima propensione a rifugiarsi nelle gran braccia del padre Dante.

In età dantesca e boccaccesca, affatto dissidente comunque dal Petrarca delle *Rime sparse*, ci porta il secondo saggio del F., *Sulla poesia del Burchiello*. Il qual saggio è tutto da leggere, per la ricchezza e finezza dei rilievi particolari e per l'orientamento e insomma la posizione assunta di fronte a un testo così ambiguo e sconcertante. La posizione del F. è stabilita, come sempre dovrebbe essere, ma tanto più e con tanto maggior rischio qui di impazienze e deviazioni, da una coraggiosa e curiosa simpatia e insieme da un fermo rifiuto a scambiare, sulla traccia di moderne esperienze, il gioco verbale e l'immaginazione figurativa e ritmica del Burchiello, con una ricerca tragica di poesia mitologica e simbolica. Niente Mallarmé dunque, grazie a Dio. Ma, così com'è, il Burchiello basta a riempir di sè un gran tratto della cultura e letteratura italiana del Quattrocento, e per quel tratto (che investe il Pulci e si protende oltre, assottigliandosi da ultimo in una caratteristica sopravvivenza quattrocentesca e toscana resistente al nuovo assetto cinquecentesco e italiano) ne condiziona l'interpretazione. Il F. ha visto bene, come gli errori, così anche i pregi del libro del Guerri, e ne ha tratto partito. Minore tuttavia di quanto avrebbe, a mio giudizio, potuto. Ma giudizio e metodo fanno qui tutt'uno. Il F. parte da una constatazione esattissima, che cioè il Burchiello compone « col gusto del popolano, « che si compiace della parola e della frase saporosa ed enorme uscita- « gli dalla bocca nel calore della disputa, ma anche con gusto più « che popolano, di artista, non ignaro delle lettere anche più illustri », e su questa constatazione insiste a lungo in tutto il suo saggio, via via rilevando le storte reminiscenze o parodie dantesche e petrarchesche. Ma proprio a questo punto, alla questione cioè se di parodia si tratti o no, il discorso si fa incerto e ondeggiante, come appare ove si accostino i seguenti passi (31-33): « Il Burchiello sorride dei « maggiori autori, di cui riprende e trasforma (e quanto!) le imma- « gini... ma più ancora sorride di sè stesso... Per questa via si può « giungere alla parodia: e una parodia vera e propria si può scorgere « in qualcuna di queste rime... Ma in genere piuttosto che di parodia, « è da parlare, a proposito del Burchiello, di un atteggiamento disin- « volto e spregiudicato di fronte alla letteratura dotta... Quell'atteg- « giamento si manifesta nelle volute storpiature... e diventa una volta « almeno caricatura cosciente in questa presentazione dei *Trionfi*, « non priva, come può essere una caricatura, di spirito critico e tale « da ritornarci sempre alla mente quando la si è conosciuta, ogni « volta che si pensi al poema petrarchesco... Sostanzialmente disin-

« teressato è però il gioco verbale del Burchiello... Vero è che quel « gioco perderebbe gran parte del suo senso e spirito se non si suppo- « nesse un'adesione iniziale del Burchiello a quelle immagini e a « quei modi della poesia illustre ». A questa oscillazione del giudizio sulla questione se di parodia si tratti o no, pone termine la seguente conclusione che s'innesta sull'ultimo passo citato: « bisognava essere « come il nostro autore partecipe alla tradizione di una grande lette- « ratura ormai fissatasi in immagini convenzionali e in frasi fatte, « delizia degli epigoni, e ad un tempo a quell'altra tradizione, arti- « stica anch'essa a suo modo, viva più ancora che in opere letterarie, « nella parlata del popolo e nelle punte estreme del gergo, per trovare « nell'incontro di quei vari linguaggi l'occasione e il motivo di quel « rimare alla burchia, non inventato da lui, ma rivelatosi a lui conge- « niale. Qui è anzi il significato storico delle sue rime, con le quali « si direbbe che la poesia del Trecento finisca come in una girandola « schioppettante dai vividi e fugaci bagliori: fuori di quell'ambiente « di cultura, la maniera burchiellesca non ha più una ragion d'essere « e si rivela nulla più che un gioco frivolo e insulso ». Questa conclu- sione a me sembra giusta, ma non esauriente. Mi chiedo cioè se « quell'ambiente di cultura » essendo di tanta importanza, non sia troppo generica e forse anche sfocata la rappresentazione che il F. ne fa, solo riferendosi a Dante, a Petrarca, alla grande tradizione trecentesca e ai suoi epigoni e a una indeterminata tradizione popo- lare: quasi, anzichè di Burchiello, fosse questione del Sacchetti o del Pucci. Il F. che pur comincia il suo saggio allegando due giudizi umanistici sul Burchiello, e che poi due volte tocca di lui « popolano infastidito dai dotti, veri o falsi » e del suo « atteggiamento disin- volto e spregiudicato di fronte alla letteratura dotta », non tiene poi conto, mi sembra, del fatto che questo Burchiello sia il contemporaneo di Leonardo Bruni e di L. B. Alberti, di Brunelleschi, Donatello e Masaccio, che insomma l'ambiente in cui egli si trovò a vivere e a poetare sia quello stesso in cui si verificava allora l'esplosione del- l'Umanesimo italiano e toscano e fiorentino in ispecie. La rottura improvvisa, violenta, di una grande tradizione linguistica e letteraria, quale fu, anzi era, quella toscana del Trecento, e di una grande tradi- zione scolastica, di tutto un sistema di dottrine, pensieri e opinioni, e lì in Firenze anche di una grande tradizione comunale, e l'insorgere in ogni campo di una novità ammantata di antichità, questa rivolu- zionaria stagione di smantellamenti, di ritrovamenti e di invenzioni, sembra a me l'ambiente di cultura entro il quale la maniera bur- chiellesca ha la sua ragion d'essere. Ma comunque stiano le cose, si debba cioè stare nell'età propria del Burchiello o sia da tornare, come il F. suggerisce, al Trecento, a me sembra che il F. dopo aver concluso nel modo che si è visto, non abbia fatto di quella conclusione il perno della sua ricerca di una determinazione critica del Burchiello.

Le pagine che seguono sono infatti dedicate a tutt'altro: a un *excursus* sul gioco verbale come una perenne e varia, dall'infanzia alla maturità, manifestazione dell'ingegno umano, e finalmente a una ricapitolazione di quel che resta nel Burchiello di « poesia ». Poichè senza dubbio alcuno la poesia è in un poeta quel che soprattutto importa, è ovvio che il F. a questa meta si affretti, e poichè a suo giudizio non nel tempo ma senza tempo è la poesia, nel tempo è invece solo la maniera, ovvio diventa che, dopo aver brevemente caratterizzato questa, il F. non si sia più impacciato nella selva storica e abbia potuto avviarsi per più floridi sentieri. Tuttavia mi par dubbio che il lettore, ben guidato e sollecitato dal F. con un'antologia burchelliana che potrà subire, come ogni antologia, modifiche e aggiunte, ma resterà, credo, fondamentale, si contenti poi, alla stretta finale, di apprendere che « il Burchiello attraverso il gusto del particolare realistico e singo- « lare giungeva ad effetti di fantasia bizzarra e in quegli effetti tro- « vava il migliore se stesso ». Che è una definizione senza grinze, ma di quelle che si possono attagliare al Burchiello come a troppi altri scrittori o artisti d'ogni età e d'ogni clima.

Lo studio che segue su *l'arte di Masuccio Salernitano* propone anch'esso una buona antologia. Come al Burchiello, così qui il F. si è avvicinato al suo autore con una aperta, intelligente e perciò anche vigile simpatia. Impresa più facile qui, e in terreno più battuto e circoscritto, ma di una facilità si tratta, che lascia sempre ampio margine all'errore. Così, ferma restando la validità dei giudizi pronunciati su Masuccio dal Momigliano e dal Neri (nell'articolo ora ristampato in *Poesia nel tempo*, pp. 27-30), credo anch'io al rischio della cristallizzazione di quei giudizi, in una bibliografia critica compilatoria e di seconda mano, e all'utilità perciò di questa revisione meticolosa e pacata che il F. ha fatto del *Novellino*. Risultato della quale è che « il segno originale » dell'arte di Masuccio è piuttosto il grottesco che il tragico. In questa definizione sono pienamente d'accordo col F., ma per motivi e corrispondenze storiche, determinanti di quel particolare grottesco, che coinvolge Masuccio in una poderosa e tipica corrente quattrocentesca, latina e volgare. Il F., seguendo il metodo che già s'è visto, rifugge dalla determinazione storica e procede invece su altro piano, un piano teorico nell'accezione contemplativa e speculativa della parola. Così dopo aver giustamente notato a p. 57 come « Masuccio non abbia mai per i suoi personaggi, anche quando non polemizza, una simpatia vera », si corregge a p. 60 affermando che « il distacco, la crudeltà di Masuccio, non può essere, « se arte è la sua, senza una segreta umanità, e soltanto relativa può « essere la mancanza di simpatia che abbiamo notato », e ricercando questa « vena di umanità che taluno poteva sospettare non esistesse in lui », si allegra di poter concludere il saggio con la scoperta, nella novella XLV dello scolaro castigliano, di una « indulgenza che

« nasce da un fondo reale d'umanità e che spuntando come un fiore « in mezzo alla novella fosca di tradimento e di vendetta sembra « essere una cosa sola con l'umanità segreta dell'autore del *Novel-* « *lino* ». Confesso che questa conclusione umanitaria non mi soddisfa. Anche prescindendo dal fatto che ci sia toccato vivere in un secolo in cui dell'umanità e del relativo concetto si è fatto tale scempio, che non se ne può più discorrere senza una quasi religiosa prudenza, sembra a me che il nostro ufficio di storici non sia quello di rilasciare patenti d'umanità, e che se tali patenti dovessero prendere il posto, nella critica moderna, che quelle di buona condotta morale o retorica avevano nell'antica, il guadagno sarebbe scarso o piuttosto nullo. Neppure condivido il giudizio del F. che la suddetta novella XLV sia forse il capolavoro di Masuccio, nè che alcun'altra novella sia così ben condotta come la XVII. Grottesco sì, Masuccio, ma proprio per questo attratto dagli aspetti ferini, nel fango (come dice bene il F.) della realtà quotidiana, di quella natura umana che la sua educazione umanistica gli rappresentava idealmente statuaria. Penso ai due magnifici frati lussuriosi della novella V e XXIX, al primo che corre alla monta « nitrendo forte come un cavallo di battaglia... gridando ' A Roma intra il papa! ' », al secondo di cui tutto sarebbe da citare. E penso anche a immagini minori e fuggitive: all'abbatessa avara della nov. VI che « ancora che la vecchiaia molto « l'annoiasse, pur, per defensare i suoi, subito se gittò dal letto, e « *d'un trotto lupino* verso la massaria de' suoi pulli se n'andoe », o al frate ingannato della nov. X, che « considerato l'inganno e paren- « doli che 'l cielo in testa gli cascasse e 'l terreno gli fosse sotto i piedi « rapito, per fiera rabia e dolore immenso, alzate le mani, tutta la « faccia con li *soi vecchi unghioni* a lacerar s'incominciò ». Ma sempre e soprattutto penso alla novella dei lazari. A proposito della quale ha ragione il F. a mettere in evidenza il preludio tempestoso della tragedia, non però, mi sembra, a isolare quel preludio e tanto meno a pretermettere nella sua analisi la catastrofe finale. Esatta e compiuta è la ricapitolazione del Neri: « Nel giro di una notte dallo « splendore delle case signorili, si passa alla solitudine, alla paura « della tempesta, poi a quell'ospizio diabolico, che divamperà, dopo « la tragedia, con tutti i suoi lebbrosi, in un incendio vendicatore ». In questo incendio per cui « quanti vi n'erano, con le robbe, le case, *con la chiesa insieme*, in poche ore ogni cosa fu in cenere convertito », è anche la segreta umanità di Masuccio. Diritti al vero e meritevoli, credo, di maggiori e più precisi sviluppi, sono gli accenni che il F. fa a certi caratteri drammatici dell'arte di Masuccio (« una scena, si direbbe, delle antiche Atellane... un balletto grottesco... »). Un solo, irrilevante, errore di fatto mi è occorso di notare nel sommario della nov. XLI a p. 60, dove è da correggere che l'innamorato « dorme « tutta la notte accanto all'amata credendo di dormire, per un im-

« pegno preso, accanto » non « al marito di lei », che anche per Masuccio sarebbe troppo, ma al cognato di lei.

L'ampio studio su *I tre Testi della « Nencia da Barberino » e la questione della paternità del poemetto* si divide, come il titolo stesso avverte, in due parti. La prima (pp. 62-98) sul rapporto fra i testi mi sembra affatto persuasiva, dove cioè il F. sostiene contro la nota tesi del Patetta l'anteriorità cronologica e la compattezza artistica del testo A più breve rispetto ai due testi P e V. La seconda parte (pp. 98-125) sull'attribuzione, sembra invece urtare contro una realtà che è quella che è, la realtà dei documenti, che solo un nuovo apporto documentario può modificare. Bisogna perciò qui rifarsi a un recente volume di A. Chiari e I. Marchetti, *L'autore della « Nencia da Barberino »*, Milano, C. Marzorati edit. 1948 (in-8°, pp. 144), dove a una prima parte del Chiari che nulla aggiunge se non l'enfasi di titoli prematuri (p. 33: « sicurissimamente la *Nencia da Barberino* non è di Lorenzo de' Medici »; p. 46: « la *Nencia* in venti ottave è *sicurissimamente* di Bernardo Giambullari »), ne segue una seconda, del Marchetti, su *il codice della « Nencia da Barberino »*, cioè il Laur. Ashburn. 419, e sulla sua *composizione e attribuzione*, nella quale anche, per spiegabile contagio, le affermazioni enfatiche non mancano e non è affatto dimostrato che tutti i componimenti contenuti nel codice appartengono ad un unico rimatore, ma è dimostrato però che su quei 58 componimenti, 11 ballate e canzonette, 1 lauda, 1 ternario e la novella del Grasso appartengono al Giambullari, e che gli altri 44 non sono allo stato attuale delle ricerche, reclamati da alcun altro autore, fatta eccezione per un rispetto che è attribuito in una stampa riprodotta dallo Zenatti al Pulci, attribuzione senza autorità. È stato così fatto un buon passo innanzi sulla via che il Patetta nel suo ultimo studio aveva già chiaramente indicato: l'attribuzione del testo A della Nencia al Giambullari è da considerarsi pertanto una ipotesi filologicamente legittima (1). La questione aperta dal magnifico contributo documentario del Patetta potrà dunque forse essere chiusa dall'edizione delle *Rime vecchie e nuove* del Giambullari, che il Marchetti prepara. Ma fra il punto di partenza e quello, augurabile, di arrivo, lo studio del F. mantiene la sua validità così per i motivi già detti, come anche, là dove non persuade, per la sottigliezza e la prudenza insieme (nessuna traccia qui di enfasi) delle argomentazioni. La questione della *Nencia* ha dimostrato, se pur ce n'era bisogno, quanto lavoro ancora s'imponga, di filologica revisione dei testi,

(1) Ipotesi legittima, dice forse troppo, fondata come è su cifre un po' smilze. Vedremo se il Marchetti, nell'edizione che prepara delle *Rime* di B. Giambullari, saprà dar loro maggiore consistenza, fondando più saldamente la tesi sua e del Chiari e abbattendo gli argomenti contrari. Vedi, sulla questione, anche la polemica Toschi-Chiari in *Idea*, settimanale di cultura, 1949, e S. A. Chimenz in *Rassegna dell'Istruzione Media* V (1950) 30 sgg. (*N. d. D.*).

per poter discorrere con qualche costrutto dell'opera di Lorenzo il Magnifico.

Sul *Comento* è fondata la susseguente *Nota* del F. *sulla prosa di Lorenzo il Magnifico*, ed è, come il sottotitolo avverte (*A proposito di un libro sulla prosa del Quattrocento*), una discussione in due tempi con lo Spongano. Poco s'impara dal libro (che il F. giudica « un excursus eccellente »), poco dalla discussione. Dove, come spesso accade, e l'una e l'altra parte finisce per aver ragione: lo Spongano a dire che la prosa del Magnifico rappresenta « un ulteriore progresso « nella via segnata dall'Alberti per la liberazione che in essa si attua « dai latinismi, ancora troppo insistenti nella pagina dell'autore della « *Famiglia* »; il F. a obiettargli che un giudizio cosiffatto è culturale, non estetico, e a sostenere che il « *Comento* è dal principio alla fine — e non a caso non è stato condotto a termine — un'opera artificiosa » e che quanto all'arte « pochi passi, non dico pagine, e tutti estranei all'argomento specifico dell'opera » rimangono nella mente dei lettori; di nuovo lo Spongano a integrare la scelta dei passi superstiti, proposta dal F., con altri in cui si manifesta « un aspetto notevole della prosa del Magnifico, l'elegia... e l'accento di serietà pensosa »; finalmente il F. a vagliare le proposte ultime dello Spongano e a concedere che in un unico passo la duplicità caratteristica del Magnifico si risolve e « il nuovo gusto umanistico ha finalmente ragione del peso della tradizione stilnovistica e scolastica ».

Su altro piano è l'ampio studio che segue su *le quattro redazioni dei « Ricordi » del Guicciardini* che il F. offre nel sottotitolo come un *contributo allo studio della formazione del linguaggio e dello stile guicciardiniano*. È, a mio giudizio, il miglior capitolo di questo volume del F., e tale che basterebbe da solo a stabilire l'autorità d'uno studioso. Passando attraverso la breccia aperta dal Barbi e superando le opposizioni del Palmarocchi, il F. con analisi penetrantissima illumina il trapasso dall'una all'altra redazione dei *Ricordi*, richiama a riscontro e conferma dell'analisi stessa le caratteristiche offerte dalla *Storia fiorentina* e dal *Dialogo del Reggimento*, e insomma investe e illustra in modo affatto nuovo, secondo la promessa del sottotitolo, l'intiero travaglio stilistico del Guicciardini. Curioso è che su quest'altro e alto piano il F. sia venuto ancora idealmente a colloquio con lo Spongano. Del quale è apparso, pur di recente, un volumetto *Per l'edizione critica dei « Ricordi » del Guicciardini - Introduzione al testo con le varianti tra le due prime redazioni*, Firenze, Sansoni edit., 1948 (in-16°, pp. 100), che mi sembra la miglior cosa sua e una buona promessa per la futura edizione critica. La presentazione del materiale filologico vi è fatta con un garbo stilistico appena qua e là viziato da una sprezzatura leziosa, e il materiale stesso, per sè e per la elaborazione subita, si avvantaggia risolutamente su quello a suo tempo usufruito dal Barbi. Come è ovvio, di

un lavoro cosiffatto potrà darsi giudizio sicuro, e da competenti, solo quando appaia compiuto. Veda però frattanto e fin d'ora il lettore quel che lo Spongano ha ricavato dal raffronto del testo A, di tradizione manoscritta tarda e infida, con l'autografo del testo B. Il fatto che qui, nelle correzioni e rasure, sopravvivano lezioni tipiche di A mi sembra argomento decisivo per la soluzione del problema. Gli studi sul Guicciardini, edizioni e revisioni critiche dei testi, sono senza dubbio uno dei titoli maggiori che la moderna cultura italiana possa vantare. Così il F. come lo Spongano tornano incidentalmente sul raffronto inevitabile fra Machiavelli e Guicciardini. L'uno e l'altro fanno in proposito osservazioni notevoli per aggiustatezza e finezza. Altro non vi desidererei che una più risoluta trasposizione del raffronto e del contrasto in termini di storia letteraria fiorentina e italiana, fra Quattro e Cinquecento. Scrive il F. a p. 165: « Il ricordo « tende a trasformarsi in massima: dal giovane scrittore, così vicino « alla tradizione quattrocentesca della prima serie, si è sviluppato « un moralista, il cui interesse non si esaurisce nell'osservazione par- « ticolare e che mira, mentre ferma il suo ricordo, più oltre che ad « un fine di immediata utilità ». Giusto, ma ho l'impressione come di uno sfasamento improvviso nel passaggio da quell'iniziale richiamo a una tradizione, per cui il Guicciardini giovane sembra inquadrarsi in un tempo, in uno spazio, al finale ritratto d'una solitaria intimità morale. Più innanzi a pp. 169-170 il F. raffronta le diverse posizioni del Guicciardini e del Machiavelli di fronte al problema linguistico, e ne parla come si trattasse d'una diversità di elezione di fronte a una stessa alternativa. Pochi anni infatti intercorrono fra il *Discorso sulla lingua* dell'uno e gli scrupoli linguistici dell'altro, ma sono anni che importano una frattura decisiva. E poichè a p. 174 il F. sottolinea l'importanza delle correzioni apportate dal Guicciardini « al *Dia-* « *logo del reggimento di Firenze* iniziato nel 1521 e compiuto nel 1525: « prima dunque di leggere il Bembo... », osserverò a mia volta che il manoscritto di dedica delle *Prose* era nelle mani di Clemente VII fin dal 1524, che le idee del Bembo e dei suoi erano anche anteriormente note e discusse nell'ambiente in cui il Guicciardini si trovava a vivere (il che non varrebbe, ad es., per Ariosto, per il quale bisogna proprio partire dal 1525), e che in ogni modo la correzione di *lui* con *egli* e del possessivo plurale *suo* con *loro* è impensabile in quegli anni come iniziativa propria del Guicciardini, ed è documento inequivocabile dell'influsso diretto o indiretto del Bembo. Quel che ho detto ora dell'Ariosto implica l'ovvio principio che la ricerca vuol essere condotta con occhio attento sempre non alle differenze cronologiche soltanto ma a quelle spaziali e di ambiente. Il contrasto fra Machiavelli e Guicciardini, al di là delle differenze economiche e sociali che pur contano, è condizionato dal fatto che la formazione del primo è anteriore al 1513 ed è tutta fiorentina nel solco quattro-

centesco della tradizione umanistica medicea, e su di essa si accende, al mutare degli eventi, la fulgurazione del *Principe* e conclusivamente su di essa riposa, e coerentemente, la composizione delle *Storie*; la formazione del secondo è invece posteriore a quella data, attivamente partecipe della crisi che sposta da Firenze a Roma il fulcro della potenza medicea, che spezza e disperde la tradizione quattrocentesca, che piega e soggioga la cultura fiorentina a una cultura italiana. Indi, conclusivamente e coerentemente, la *Storia d'Italia*. Ferme restando le individuali differenze, bisogna aggiungere che differenti sono anche le alternative di fronte alle quali i due uomini si trovano a dover scegliere. Il F. osserva che « l'autore dei *Ricordi* non era, come il Machiavelli, un letterato, non compose sommedie o capitoli ». Io osservo che il Machiavelli può essere storico e autore di commedie e di capitoli, e così essere in perfetto accordo con la sua formazione e con i gusti e gli indirizzi della sua generazione, e che per contro il Guicciardini non può essere storico e autore di commedie e, Dio ne guardi, di capitoli, senza essere in disaccordo. Naturalmente dieci o vent'anni più tardi, per un uomo ad es. come il Varchi, le cose stanno in modo affatto diverso. Bisogna convincersi che valgono per il passato le differenziazioni stesse che tutti sentiamo così valide nel presente, nella nostra personale esperienza di vita. Nè il F. nè io abbiamo bisogno, credo, di fare un'approfondito esame di coscienza e una pubblica confessione per scagionare la nostra torinese adolescenza dall'eventuale taccia di far tutt'uno con quella del poema di Thovez. Il nostro distacco da Thovez è in *rerum natura*, e si spiega con ottime ragioni storiche, senza ricorso a personali caratteristiche. Tornando al Guicciardini letterato, afferma il F. che « non ebbe l'abitudine di citar versi nelle sue lettere o in altri suoi scritti » e che non « sappiamo immaginarcelo in atto di cercar conforto, come « il vicin suo grande, in un libro di poesia di Dante o del Petrarca, « di Tibullo o di Ovidio ». Tanto è ben detto, che quasi vorrei avesse ragione il F., e a torto la sua frase suonasse a me imprudente. Ecco che nel saggio dello Spongano vedo a pp. 2-3 richiamato il contrasto fra il Machiavelli e il Guicciardini a proposito della dottrina politica cui si ispira il ricordo C 41 del secondo. Nel quale ricordo lo Spongano vede bene il segno della « compostezza nuova », di quel « senso serio di malinconia », che derivano al Guicciardini da una « lezione di saggezza, di moderazione e di equilibrio », acquisita cogli anni. Precisa quindi lo Spongano che tutto ciò « si avverte alla fine di quella stessa massima » e così la riporta in nota: « confesso bene che chi potessi « mescolare e condire l'una con l'altra (*la dolcezza con la severità*), « farebbe quello ammirabile concento e quella armonia della quale « nessuna è più suave; ma sono *grazie che a pochi il cielo largo destina*, « forse a nessuno ». Ho aggiunto di mio l'ultimo corsivo, per poter anche aggiungere, non il facile e aneddotico appunto di una ennesima

allegazione cinquecentesca di quel fortunatissimo verso, ma il rilievo che quella lezione di saggezza, di moderazione e di equilibrio, di compostezza e di virile malinconia, che trapassa attraverso il Cinquecento italiano, Guicciardini compreso, nella civiltà europea, importa il nome a tutti famigliare di un grande, comune maestro: il Petrarca.

I tre studi che chiudono il volume e ne occupano insieme un buon terzo (pp. 208-320) riguardano il Tasso, complessivamente l'ultimo (*La poesia del Tasso*), analiticamente gli altri due (*Il « Rinaldo » del T.* e *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*). Se lo studio sul Guicciardini è la maggior prova che il F. abbia fatto in terreno congenialmente non suo, qui, col Tasso, egli ritrova pronta e potente amica la sua esperienza più fonda di lettore e di studioso, il suo Foscolo, il suo Leopardi e, *last not least*, il suo Racine. La scrittura del F. di regola non espone allettamenti stilistici, ma qui ci sono pagine esemplari per levità e misura di tocco, e proprio là, nelle *Osservazioni*, dove il discorso è per necessità di argomento più tortuoso e più franto. La prima parte di questo studio (« *Ignoto* », « *Infinito* », « *Antico* » *ecc. nella poesia del Tasso*) a me sembra faccia testo dalla prima all'ultima riga; nella seconda parte (*L'« enjambement » nella Gerusalemme Liberata*) solo avrei desiderato, per puntiglio e tenerezza di retore, una più risoluta impostazione storica, specie in rapporto col Casa (citato, beninteso, dal F. a p. 257). L'ultimo studio, eccezionalmente folto e ricco di motivi critici (taluno dei quali già ricorre nelle pagine precedenti, e le concordanze sono spesso letterali, sicchè forse il F. avrebbe potuto valersi di rinvii o appuntarli in nota per comodo dei lettori) non offre materia di spiccioli dissensi. Solo, perchè il F. conclude il suo studio con una citazione del *Mondo creato*, mi sia lecito accusare di troppa avarizia la lode che a questo poema si dà a p. 279: « una favilla ancora (del suo spi-
« rito poetico) si avverte nelle sue ultime cose, se non nella *Conqui-*
« *stata*, grave fatica letteraria, in alcune liriche, in passi del *Re Tor-*
« *rismondo* e di un'opera, pur così stanca e prolissa, come le *Sette*
« *giornate del mondo creato* ». In questo passo, come anche nello studio sul *Rinaldo*, si vede quel che, a mio giudizio, è il limite o, quanto meno, l'insidia implicita nella critica del F. Limite e insidia di cui, del resto, un poco tutti soffriamo. È una critica preoccupata sempre che le si possa imputare indulgenza o, peggio che mai, cecità nei confronti della cosiddetta non poesia. Il F. che pur legge con aperta simpatia il Burchiello o Masuccio, si fa irto di scrupoli dinnanzi al *Mondo creato*; e passi per questo, ma dinnanzi a un così meraviglioso *coup d'essai* com'è il *Rinaldo*, a una tale festa, così varia, così impetuosa, così ingenua anche, ma sempre di una educata ingenuità, qual'è quella che il Tasso diciottenne promuove e accende nella poesia italiana del secondo Cinquecento. Ho detto festa, per il gusto che dovrebbe esser sereno, di noi posteri studiosi; non che io consenta,

così dicendo, minimamente con la conclusione del F. che identifica con una drammaticità comica il nucleo poetico del *Rinaldo* e conseguentemente, nella differenza tra questo e la *Gerusalemme*, scorge « la misura del cammino percorso dal Tasso, dalla giovinezza alla maturità, dalla commedia al dramma ». La qual conclusione nella sua prima parte è, a mio giudizio, errata, e nella seconda, ove la si interpreti alla stregua d'un'altra affermazione del F. in quella stessa p. 234 (« La storia dell'anima e della poesia del Tasso consiste nel- « l'approfondimento del dramma, da lui appena presentito nella « giovinezza »), è troppo ovvia.

Commedia, tragedia, dramma sono termini astratti che attendono d'essere tradotti in termini concreti di storia letteraria. Il Tasso giunge a coscienza di scrittore in un tempo in cui l'esigenza drammatica si leva prepotente nella poetica italiana; ma di commedia non è questione, se non ai margini di tale poetica, come dimostra lo sviluppo stesso della commedia dell'arte. Un Tasso che, studente diciottenne a Padova, nel 1562 albergasse in sè una vena di poesia comica sarebbe un *monstrum*. Se anche non mi assicurasse la gracilità degli argomenti addotti dal F. e scrupolo di recensente non mi avesse rinfrescato il ricordo, inconfondibile del resto, del poema, ardirei negare a priori la comicità del *Rinaldo*, per la contraddizion che nol consente. Esigenza tragica era nella poetica del tempo; senonchè questa si affermava in una letteratura e si proponeva a un linguaggio poetico che si erano consolidati ormai su altra base, che repugnavano a una concezione tragica della vita e, ad onta di ogni sforzo retorico, anche alla tragedia come genere letterario. Onde, di fronte alle grandi soluzioni tragiche d'altre letterature, eredi del Rinascimento italiano, stanno da un lato il Tasso del *Torrismondo*, dall'altro il Tasso dell'*Aminta* e della *Gerusalemme*. E sta, come punto estremo delle possibilità drammatiche consentite alla linea di sviluppo della poesia italiana cinquecentesca, il *Pastor fido*. C. Dionisotti.

FRANCO SIMONE. — *La coscienza della Rinascita negli umanisti francesi*. — Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1949 (in-16°, pp. 181).

Di dieci anni di studi sono frutto i paragrafi di questo bel volumetto, già apparsi in varie puntate sulla *Revue de littérature comparée*, *La Rinascita*, *Rivista di Letterature moderne* dal '38 al '48; ma la raccolta si presenta scorrevole e omogenea. Si tratta di una comparazione storica di testi, per domumentare la formazione e lo sviluppo dell'impostazione storiografica tradizionale dell'Umanesimo-Rinasci-

mento, presentata come eredità della « coscienza » degli umanisti stessi passata attraverso i secoli fino agli storici francesi dell' '800 e, parzialmente almeno, ancora d'oggi.

Il I° cap., introduttivo, illustra appunto la concezione tradizionale del '4-500 negli scritti del Nisard, S.te Beuve, Michelet, Brunetière, Paris, giungendo fino alle feconde inquietudini frondiste che preannunciavano la odierna reimpostazione del problema. Il S. non si dilunga, ma il Garin ha indicato testimonianze della medesima concezione nel Voltaire, d'Alembert, Bettinelli, Genovesi, Vico, su su fino al Tassoni, al Ramo, e alle origini stesse nel Bruni, nel Bracciolini, in Cola di Rienzi (1). Così gli umanisti stessi vengono chiamati in causa come responsabili diretti della impostazione storiografica accettata fino ai giorni nostri. Il S. si appiglia proprio alla prima manifestazione della coscienza umanistica, quale si presenta nel Petrarca, sulle orme del Piur e del Burdach, e studia il concetto di *renovatio* letteraria-civile del grande Aretino sullo sfondo della *renovatio* civile-letteraria di Cola. Quello che interessa al S. è il fenomeno verbale in cui si espresse la coscienza umanistica, le metafore di cui si rivestì e sotto cui si celava lo schema storiografico definitivo: *rinascita, rinnovamento* della civiltà classica dopo la barbarie medievale, novella *luce* dopo le *tenebre*. Allora il S. scopre analogie lungo tutte le opere teorico-rettoriche degli umanisti d'Italia, Francia, Olanda, Germania, e con ricerche sottili in terreno a volte un po' arido, ne fa scaturire filo a filo le trame concettuali: chi cerca indagini generose e sanguigne non è nella condizione di spirito più adatta per accogliere i frutti di questi sforzi: il S. si è assunto il compito di analizzare, perseguendole in estensione, le affermazioni di quelli che sono ormai luoghi comuni per fissarli rigorosamente nei limiti e nei rapporti (è un metodo di ricerca che in Francia ha avuto più fortuna che da noi, per l'opportunità di fare la storia di regole, accademie, scuole, *querelles*...). Alcune delle prime citazioni sono un po' fluide (ad es. i concetti del Petrarca — fino agli ultimi anni — erano incerti, e piuttosto intenzioni che non sicura considerazione di fatti: v. il passo « *In confinio duorum populorum constitutus* », su cui troviamo qui appunto la preziosa correzione interpretativa del Gilson), ma tosto l'analisi si fa sicura e penetrante. Ci duole, ma ci rendiamo conto, che per la stessa ferrea indole del lavoro la posizione di Melantone così fecondamente ambigua venga abbandonata là dove la scoperta del testo poteva fruttare interessanti impostazioni teoriche. Soprattutto, ed è ovvio, l'Autore si cura di dar risalto alla reazione dei francesi, che per ragioni nazionali e per tradizione diversa limi-

(1) D'altronde s'ha, pur imperfetto, un ampio studio sull'argomento: W. K. Ferguson, *The Renaissance in historical thought*, New York, Houghton Mifflin, 1948, pp. 421.

tavano le tenebre medievali ai 250-300 anni seguenti al preteso « Rinascimento del sec. XII ». Interessante la rivalutazione delle figure del « secondo cenacolo umanistico » francese (Fichet, Gaguin, Tardif, Trithème) e la documentazione dell'importanza del Valla all'estero come colui che fissò più saldamente i nostri principi umanistici. L'umanesimo italiano fu in parte incompreso all'estero, dove alla nostra *letterarietà* resisteva la scolastica preminenza dello spirito cristiano sempre vigile, eredità continua del Medioevo.

Nell'ultimo cap. (« Veritas filia temporis »), una tesi originale: alcuni umanisti, primo fra essi Pico, avrebbero superato l'incoerenza delle due facce della storiografia umanistica: l'antistoricismo (schema del ciclico ritorno) e il concetto del progresso (eredità medievale, che agli umanisti ortodossi serviva a giustificare lo studio degli antichi per aggiungere la loro alla nostra esperienza, agli antiumanisti serviva a rifiutare quel culto come un regresso a spese del cristianesimo): però non risulta chiaro che Pico o chi altri operasse una vera riconciliazione dei due concetti, che piuttosto si accompagnavano alternandosi secondo lo scarso rigore filosofico del tempo: per parte nostra vorremmo notare che certe pagine storiche di Pico ci suonano come qualcosa di equivoco, che sarebbe stato meglio in bocca di un *moderno* come Perrault anzichè d'un *classicista*.

Convincenti e accettabili le analisi della caduta del latino come conseguenza del ciceronianesimo (Dolet), la varia periodizzazione dell'umanesimo francese subito dopo il « secondo cenacolo », la diligente e onesta discriminazione dell'umanesimo riformista d'oltralpe da certa nostra segreta indifferenza religiosa, e infine la descrizione del cammino lungo il quale si pervenne anche in Francia al concetto di rinascita come autonomia della cultura « umana » (Dolet).

Il S. s'è ormai fatta una sicura competenza nel campo dell'umanesimo europeo, e il suo appellarsi direttamente ai testi (quanti incunaboli di Basilea e di Parigi, e quanto poche edizioni critiche ancora!) con sistematicità e larghezza d'informazione è una garanzia per il lettore che si affida alla sua guida. A. Scaglione.

Opere di Battista Guarini, a cura di Luigi Fassò. — Torino, UTET, 1950, pp. 485. (Classici italiani, Collezione diretta da F. Neri, n. 68).

Chi dirige con tanta competenza pari allo zelo la bella Collezione Utet dei Classici italiani, non poteva fare una scelta più felice affidando il Guarini ad uno studioso della tempra e della dottrina del Fassò. Il quale aveva, fra gli altri, un titolo specialissimo di preferenza,

l'ottima edizione da lui curata dell'*Aminta*, con introduzione e note, per la Casa Sansoni, giunta, nel '46, alla terza edizione. Egli ha saputo, oltre il resto, evitare i pericoli che la materia poteva offrire con l'accogliere il poeta ferrarese nella schiera dei Classici, limitando in giusta misura la scelta del materiale e resistendo alla tentazione d'entrare in discussioni critiche che lo avrebbero, fra altro, costretto a varcare i limiti assegnatigli dall'indole stessa della Collezione. In tal modo si spiega la giusta sobrietà della *Introduzione*, seguita da due *Note* bene aggiornate, una, biografica, efficacemente succinta, l'altra, bibliografica. Al testo, accuratamente riveduto, del *Pastor Fido*, seguono quattro bene scelte *Appendici*: la prima, di quattro *Intermezzi* per una rappresentazione del *P. F.*, la seconda, di altri quattro *Intermezzi*, la terza, contenente la *Lista di attrezzi* per una rappresentazione dello stesso, e la quarta, la più interessante, contenente il *Prologo del sig. G. B. Marino sopra il P. F.*, rappresentato nella città di Nola, nel 1599. Questo Prologo, convenientemente illustrato dal F., è accompagnato da un bel facsimile del frontespizio tratto da una rarissima stampa del tempo, seguìto da efficaci annotazioni del nuovo editore. A questo documento quanto mai caratteristico segue la commedia *La Idropica*, col *Prologo dell'Autore*, nel quale è ricordato « il divino Ariosto », « il gran maestro, che alla « nuova commedia diede il principio e la perfezione in un medesimo « tempo ». Il bel volume si chiude con un sobrio saggio di *Rime scelte*, opportunamente precedute da una felice riproduzione del caratteristico e sfarzoso frontespizio delle *Rime* guariniane pubblicate in Venezia nel 1598.

È chiaro che, per quanto riguarda il Guarini poeta e scrittore, l'interesse si appunta al *Pastor fido*. Che se il Fassò, reagendo blandamente al silenzio in cui è rimasta avvolta *L'Idropica*, lo trova ingiusto, si affretta a riconoscere che essa ha solo « una certa importanza storica » in attinenza alla commedia dell'arte, aggiungendo (p. 18) che essa « non poteva costituire un modello per l'auspicata rinascita ». « Se mai, era un passo indietro ». Ma più oltre (p. 19), quasi ad attenuare questo suo severo giudizio, « augura che un giorno « o l'altro un critico la prenda in attento esame per darne un giudizio « adeguato ». In genere il Fassò, da quel convinto ammiratore del Guarini che abbiamo veduto, si lamenta che non gli sia fatta dai critici moderni quella giustizia che si merita (1); « tant'è vero — egli « scrive — che attende ancora lo studioso di alta sensibilità che ne

(1) Godo di poter attenuare l'accusa che l'ottimo Fassò rivolge ai « critici moderni » citandogli l'articolo che più encomiastico non potrebbe essere, dedicato dal compianto RENDA al Guarini, in quel *Dizionario stor. crit. d. letteratura ital.* del quale è imminente una seconda edizione riveduta e aggiornata a cura del professore Piero Operti e dello scrivente.

« descriva l'arte maliosa in un commento puntuale ». E aggiunge: « Solo da siffatto commento potrà uscire la riprova della vitale « finezza e eleganza di una poesia che, pur essendo spesso troppo « fiorita e troppo frondosa, o proprio perchè tale, ha potuto, discio- « gliendosi nella musica, improntare di sè tutta la lirica nostra, « fino al Parini, e, in particolare, il melodramma fino al Metastasio « e oltre ».

Frattanto, in attesa dello studioso augurato dal Fassò che renderà piena giustizia al Guarini e per accrescere nei nuovi lettori il desiderio di meditare e giudicare per conto loro, penso non sarà inutile offrir loro un saggio di quella che si potrebbe dire la fortuna del *Pastor Fido*, l'opera su cui si concentra l'interesse della critica guariniana.

Anzitutto, è doveroso rendere giustizia al vecchio ma sempre benemerito Tiraboschi, che nel suo pacato buonsenso, accompagnato dalla coscienziosa indagine dei documenti storici e letterari, si rivela un giudice degno ancor oggi di essere ascoltato. Alla fine della P. III del T. VII (della sua *Storia d. letter.*, ed. Venezia, 1796, p. 2268), egli scriveva, fra altro: « Il gran numero di edizioni e di rappresenta- « zioni di cui il *Pastor Fido* fu onorato, è una chiara riprova del plauso « con cui fu accolto e de' pregi che in esso furono riconosciuti »; e questi egli li annovera nell'intreccio e nella varietà di vicende, nella diversità di caratteri, nella forza di passioni e di affetti quali non s'eran veduti in altra pastorale. « Il che — egli aggiungeva — non « impedì, come suole in tali casi, la gran guerra che per questa tragicom- « media pastorale si accese in Italia fra gli eruditi ». Ma proseguiva: « Il tempo e il comun sentimento han già decisa la lite e questa pasto- « rale è or ammirata da tutti come una delle più passionate che abbia « la volgar poesia e i difetti che le si possono opporre, altro non sono « che gli eccessi dei pregi medesimi, cioè, l'essere ingegnosa passio- « nata più del dovere ». Nè manca, il coscienzioso scrittore, di giustificare questo suo giudizio, anche se quei pastori sieno dei semidei e troppo ricercati e sottili i concetti, tanto che « vi si comincia a ve- « dere alquanto di quella falsa acutezza che tanto poscia infettò gli « scrittori del secol seguente ». Non solo: ma il Tiraboschi sentì anche il dovere di rilevare la immoralità diffusa in quella tragicommedia, ma con una discrezione tale da far onore all'antico discepolo dei Gesuiti, che non per nulla il De Sanctis proclamò il Muratori della letteratura. A ben pensare e tenendo conto del linguaggio critico men raffinato del nostro, abbiamo nelle pagine tiraboschiane la sostanza dei giudizî prevalenti fra i moderni studiosi, espressa con un tono che si potrebbe dire blandamente eufemistico. Tuttavia è strano che al Tiraboschi sia sfuggito il gustoso aneddoto inventato da Trajano Boccalini, che nei *Ragguagli di Parnaso* narra della « bellissima ed odorifera torta pastorale », che era stata gustata dalle Muse e da tutti i virtuosi, nonchè da Apollo, il quale « severamente redarguì

« un tale che aveva osato dire che quella torta — che era il *Pastor « Fido* — lo aveva nauseato per ' soverchia dolcezza ' » (1).

Pochi anni dopo il Tiraboschi si può dire che si inizî la critica moderna intorno al Guarini con quel Ginguenè che fu il primo storico francese della nostra letteratura, degno amico dell'Alfieri, del Foscolo, del Fauriel e del Manzoni (2). Nell'ampio cap. XXV della P. II, t. VIII, della sua *Storia* (nella traduz. del Perotti, Firenze, 1827) egli si mostra sin da principio severo verso il Guarini per la immoralità dominante nel *Pastor fido*, che documenta e deplora, sovrattutto in quella Corisca da lui considerata come il personaggio odioso del dramma, dotato d'un cinismo bestiale. E aggiunge — quasi ciò non bastasse — che una tal femmina è appunto quella che la tenera Amarilli sceglie come amica e confidente dei segreti del suo cuore! Osserva inoltre che qui, oltre la moralità, è offesa anche la verosimiglianza di questi contatti fra due donne tanto diverse. Ma il Ginguené rileva, insieme con questi vizî psicologici, altri stilistici, citando largamente e commentando. Sennonchè, dopo una spietata anatomia critica, egli conclude attenuando il tono della sua requisitoria, rilevando le parti migliori del *Pastor fido*, come dei *bona mixta malis* e associandosi al « saggio » Tiraboschi, il quale, dopo aver dichiarato che il *P. F.* è tenuto di comune consentimento per una delle pastorali più ingegnose e appassionate, soggiunge che i difetti che gli si possono rimproverare sono appunto l'eccesso di queste due buone qualità.

Spiccando un salto al De Sanctis, è da notare che egli, nella sua *Storia* (1879, II, 198 sg.) non mancò di riconoscere i grandi pregi, ma anche i non meno grandi difetti del dramma guariniano, affermando che gli uni stanno accanto agli altri. Una forma splendida, smagliante lo riveste dal principio alla fine nei versi armoniosi e d'una costruzione perfetta, nei quali brillano le immagini più raffinate ed eleganti. Talvolta, anzi, questa ricercatezza e il desiderio di fare impressione sui lettori raggiungono l'estremo ed allora il poeta rasenta il secentismo di cui è certo uno dei più arditi iniziatori (3).

---

(1) L'aneddoto boccaliniano non isfuggì a. V. Rossi nel suo fondamentale *Saggio su B. Guarini e il P. F.*, Torino, 1886, p. 251.

(2) Vedasi Marisa Zini, *Il G. e la letteratura ital.*, in questo *Giornale*, 95-96, 1930.

(3) Si veda V. Rossi, *Op. cit.*, pp. 264-5. — Un saggio, raccolto senza lenti d'ingrandimento. Nell'A. III, sc. 1°: Mirtillo: « Ma qui mandommi Ergasto, ove mi « disse — ch'esser doveano insieme — Corisca e la bellissima Amarilli — per fare « il gioco ' de la cieca '; e pure — qui non veggio altra cieca — che la mia cieca « voglia, — che va con l'altrui scorta — cercando la sua luce, e non la trova ». Più innanzi (A. III, Sc. III, p. 132). Ancora Mirtillo, dopo che Amarilli gli ha intimato: « Orsù, pàrtiti omai », esclama: « Ah, dolente partita! — Ah, fin de la « mia vita! — Da te parto e non moro? E pur i' provo — la pena de la morte — « e sento nel partire — un vivace morire, — che dà vita al dolore — per far che moia « immortalmente il core ». La sc. V dello stesso atto, fra Corisca e Amarilli, so-

Inoltre, soverchio il lirismo della forma; che se i caratteri dei personaggi « sono scolpiti con sufficiente precisione, essi rimangono qualche cosa di morto ».

Varrebbe la pena di riferire la conclusione alla quale giungeva il Rossi nel suo volume, rilevando la superiorità dell'*Aminta* in confronto del *P. F.*, dandone le ragioni in una sintesi severa. Ma gioverebbe metterle di contro le pagine che il compianto amico consacrò al Guarini nella sua meritamente fortunata *Storia della letteratura ital. per uso dei licei* (vol. II, 8ª ediz. rinnovata, 1924, pp. 264-6). In questa sua ben meditata fatica egli rendeva maggiore giustizia all'autore del *P. F.*, al quale dava lode per aver saputo contemperare insieme elementi tragici e comici, consuetudini e qualità della tragedia e della commedia, tutto accordando armonicamente, mentre svolge, accanto alla principale, due altre azioni, l'amore di Dorinda per Silvio e quello di Corisca per Mirtillo. Non solo, ma, forse esagerando nel tono encomiastico, il Rossi osservava che il Guarini, persistendo nelle posizioni estetiche dell'umanesimo, ne sviluppa i profondi motivi spirituali, « cullandosi beatamente nel sogno umani- « stico d'una vita segregata dalla vita, d'una umanità ideale e ge- « nerica, sottratta all'immondo contatto della realtà storica e par- « ticolare ». Ma questa del Rossi non è, come si potrebbe sospettare dal tono dei giudizî fin qui citati, una apologia arrischiata. Infatti egli si affretta poi a riconoscere che al *Pastor fido*, come al teatro tragico del sec. XVI, manca l'intima forza drammatica e ne dà una ragione indiscutibile; questa, che, quantunque i personaggi principali sieno, secondo lui, individuati con bel rilievo di tratti nei loro caratteri, l'azione non procede per opera di questi, sì per concorso di casi esteriori ed è essenzialmente lirica l'ispirazione. Il che è, a dir vero, non poco grave. E sia pure che il critico aggiunga, quasi per compenso, che questa ispirazione « nella fantasia esuberante si forma « in immagini di sensualità raffinata, di luminosità magnifica, di stu- « penda fattura stilistica e in versi, nella loro varietà, limpidi, scor- « revoli, graziosi, pieni di dolcezza musicale ». Inoltre, quasi si proponesse di appagare in pieno l'aspettazione dell'amico Fassò, aggiungeva: « Non mai il sogno idillico caro agli spiriti del Rinascimento « era stato realizzato nell'arte con tanta ricchezza e tanto splendore « di forme ». Dopo la testimonianza del Rossi, sarà giusto addurre un'altra che ci viene da un critico dei più accreditati, come il Momigliano. Questi, nella *Storia della letteratura italiana* (Messina-Milano, Principato, 1936), conclude il Cap. XI dedicando alcune lucide pagine al Guarini che presenta come « per qualche rispetto, un imitatore del

---

vrattutto in quella battuta: « Per quelle che son sagge (= scaltre) — non è fatta « legge. — Se tutte le colpevoli uccidesse — credimi, senza donne — resterebbe « il paese... ».

Tasso ». Dopo riassunto in poche righe l'argomento del *P. F.*, ne offre un commento critico notevole per la sua lucida concisione. Rileva che l'opera, molto più complicata che quella del Tasso, è monotona e incerta fra il tono lirico, più adatto, in fondo, al temperamento del Guarini, quello narrativo, e il drammatico; e aggiunge che vere attitudini drammatiche rivela soltanto Corisca, che move la parte viva dell'azione. In poche battute felici la ritrae nelle sue qualità caratteristiche e nelle azioni corrispondenti; fra le quali, la scena fra essa e il Satiro. Anche felicemente osserva che Corisca rappresenta « la faccia cinica dell'invito epicureo che si leva da tutto il dramma ». Ma aggiunge che questo invito è cantato dagli altri personaggi in tono languido « con le belle apparenze del sentimento e della musica ». Assai meno originale di Corisca il Momigliano trova la parte sentimentale dell'opera, troppo rallentata dagli sfoghi lirici e dai lirici racconti; acuta, la sua osservazione circa « il tono languido e lo stile liquido » con cui è cantato il motivo continuo, dell'opera, cioè la dolcezza ineluttabile e la potenza universale dell'amore. In tal modo si viene formando « quella lirica melodrammatica, povera di motivi « e d'intimità, ma seducente per la facilità della sua molle melodia, « che dal Rinuccini al Metastasio sarà il meglio della nostra lirica « sino al Parini ». Notevole, in questi rilievi finissimi, quello dell'atteggiarsi di certi sentimenti in dilemmi esterni, « in formule ondeggianti e musicali »; onde la psicologia « svanisce in musica », sopra « un fondo secentistico contenuto ancora in giusti limiti ». Degna conclusione di questo capitolo meditato: « Il *P. F.* è un gran passo « verso la poesia considerata come un mondo di puro diletto, come « incantevole gioco; è, a maggior titolo dell'*Aminta*, il primo monu- « mento di quella dimenticanza del mondo morale, cioè della vita « considerata come sofferenza e come problema, che sarà la caratte- « ristica della nostra poesia fino al Parini e all'Alfieri ».

Nella serie dei documenti riguardanti la fortuna del Guarini l'ultimo che meriti d'essere ricordato ben può dirsi un infortunio da dividersi imparzialmente fra il poeta ed il suo critico. In questo senso, che il Toffanin, il noto e operoso scrittore, ha spinto la sua critica sino alla stroncatura, mosso da un rispettabile ma esagerato sentimento morale. Le sue pagine, intitolate *La favola del « Pastor Fido »* esordiscono con questa affermazione esagerata, ma non del tutto ingiusta: « Nel mondo falso e fatuo della favola pastorale, evocato « da raffinatezza di coltura, si obiettiva quella nostalgia di sensualità « (esasperata dalle stesse cautele e dai sottintesi del tempo) ch'era « nell'anima del poeta » (1). Già il rapido riassunto della favola ha un tono fra stroncatorio e caricaturale, sur un fondo di verità inne-

(1) *Il Cinquecento*, nella *Storia letter. d'Italia*, Milano, Vallardi, 1941, 2ª ediz., pp. 379-81.

gabile. « Tutti questi personaggi sono consapevoli all'estremo della « loro greca purezza, e come tutta la tragicommedia è studiosamente « costruita con contrattempi peripezieschi, così essi non trascurano « occasione di farli rilevare, consapevoli che aleggia sul capo loro « proprio quella misteriosa ala del Fato ». Il critico rileva una « non « so se dire caricatura dell'ellenismo » che scorre tutta la tragicom- « media, e gli artifizî come quello di Dorinda, la quale, vedendo il suo « Silvio che uccide un cinghiale, esce in un madrigaletto che par « rubato a un marinista; « O fortunata fiera — degna d'uscir di vita — « Per quella man che invola — sì dolcemente i cor dai petti umani ». Evidentemente il critico non conosce limiti nella sua critica che sa di requisitoria, ma ha sempre una giustificazione innegabile. La conclusione sa di condanna senza attenuanti, crudelmente esagerata: « In che cosa consiste, dunque, la poesia del *P. F*, in cui tutto sa « d'artificioso; l'architettura, d'un classicismo da scenario d'operetta, « l'ambiente, di parodia settecentesca, le passioni, di passioncelle « metastasiane? Consiste, se è lecito dire, in quest'artificiosità me- « desima che il Guarini non dissimula, ma sulla quale si riposa con « beata indifferenza d'artista, cui son posti dinanzi i tesori delle più « ricercate fantasie classiche ed egli ne sorride e ne spreme soltanto « il filtro della sensualità ».

Esagerazioni, ripeto; ma sotto le quali si annidano verità innegabili.

Più misurato nei suoi giudizi, il Croce, che negli *Accenni di poesia tragicomica* (1) dedicò alcune pagine interessanti alla Corisca guariniana, un personaggio questo con alcune scene che « spiccano con « singolare rilievo tra le vaghezze e le dulcedini, profuse nel *Pastor* « *Fido* ». Quelle pagine si concludono con un accenno al noto finale dell'episodio fra il Satiro e la donna (che, secondo il Croce, si dovrebbe chiamare Satiressa) e suggeriscono al critico questa chiosa: « Quella « chioma posticcia, che rimane nelle mani del Satiro reso immobile « dallo stupore, non è una trovata da farsa per far ridere, ma è un « simbolo, l'artistico simbolo di Corisca ». Quale? Ma qualunque sia la risposta e qualunque il giudizio dello studioso invocato dall'ottimo Fassò, al Fassò stesso rimarrà sempre il vanto d'avere offerta una edizione che ben può dirsi definitiva. V. Cian.

(1) Nella *Storia della età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929, pp. 370-7.

DENIS MAHON. — *Studies in Seicento art and theory.* — London, The Warburg Institute, University of London, 1947 (Studies of the Warburg Institute edited by F. Saxl, vol. XVI; in-8°, pp. 351, tav. 48).

Quando la via percorsa per una ricerca precisamente delimitata consente di raccogliere importanti risultati nettamente distinti dalla meta finale perseguita, tutta la trattazione riveste una speciale concretezza. Questo è il caso del libro del Mahon, che infatti avvince il lettore da capo a fondo, più di quanto non consentirebbero alcune parti della materia trattata, piuttosto specialistiche.

L'Autore, appassionato studioso del Guercino, al quale già dedicò un importante saggio e di cui sta elaborando una completa monografia, si è proposto di approfondire le ragioni del mutamento di stile dell'artista e per tale via ha conseguito alcuni risultati decisivi per l'approfondimento delle nostre conoscenze sulla teoria dell'arte nel Seicento.

È noto che il Guercino (Cento 1591-Bologna 1666) rappresenta il raro caso di un artista geniale, entrato prematuramente in una involuzione stilistica, che ha dato il meglio nella giovinezza. La spiegazione comunemente accettata consisteva nella suggestione o fuorviamento che l'opera del Reni avrebbe esercitato su di lui, in un momento piuttosto inoltrato della sua attività. Il Mahon analizza molto acutamente e particolareggiatamente il cambiamento stilistico del Guercino e ne individua l'origine nel periodo romano (1621-23), dimostrando che gli elementi da cui sorge vanno individuati nel classicismo predominante a Roma, di cui il Domenichino era il massimo esponente artistico. Il Mahon dimostra che tale corrente classicistica era attivamente sostenuta dalla corte pontificia ed in modo particolare dal bolognese monsignore Giovanni Battista Agucchi (1570-1632), segretario di stato di Gregorio XV (1621-23), ammiratore entusiasta di Annibale Carracci e del Domenichino, di cui era intimo. A tale indirizzo il Guercino sottomise il proprio istinto pittorico, imprimendo ad esso le esigenze dell'estetica classicistica, cioè soprattutto chiarezza e diffusione uniforme della luce, in modo da realizzare un effetto più regolare nella composizione e nel rilievo. Tale tesi, che è dimostrata in modo veramente capillare con particolareggiate analisi stilistiche delle opere del Guercino e con larghissimi riferimenti alla pittura del Seicento e alle fonti letterarie, costituisce la prima parte del libro, che è anche la più lunga: « Il cambiamento dello stile del Guercino; sua natura ed origini ». È chiaro che in questo saggio è implicita parte della monografia in elaborazione; ma anche così com'è, esso costituisce già il più esauriente studio esistente sul Guercino. Tra i risultati conseguiti è da rilevare la sicurezza con cui è rag-

giunta l'esclusione della pittura del Caravaggio dalla formazione del Guercino o almeno la sua riduzione ad elemento saltuario e marginale della sua ispirazione. Il Mahon indica anche nelle fonti contemporanee la ragione dell'equivoco, che sta in una superficiale caratterizzazione del caravaggismo.

È veramente eccezionale la larghezza di conoscenze che il Mahon dimostra sulla pittura del Seicento in genere, sulla letteratura artistica ed in modo speciale sulle fonti. Onde una ricostruzione particolarmente viva e spregiudicata dell'ambiente artistico romano e delle correnti critiche e di gusto del Seicento. Forse l'entusiasmo per le proprie precisazioni e scoperte lo ha indotto talvolta a risolvere troppo rigidamente in un nesso di causa-effetto il rapporto tra cultura ed arte; ma questo era quasi inevitabile per la via che egli ha preso, la quale mira a ricostruire anzitutto le correnti critiche e di gusto.

La parte seconda del libro considera infatti l'opera e la figura dell'Agucchi: « Agucchi e l'idea della bellezza ». Il risultato è veramente notevole perchè il Mahon dimostra che l'Agucchi ha anticipato di quasi mezzo secolo aspetti essenziali del classicismo neoplatonizzante del Bellori, il quale si è valso del *Trattato della pittura* dell'Agucchi, come è provato dal riscontro preciso di brani delle *Vite*. Il *Trattato* era noto soltanto dalle citazioni del Malvasia in *Felsina pittrice*, sebbene ne fosse stato pubblicato un ampio frammento postumo a Roma nel 1646, con lo pseudonimo consueto all'Agucchi di Graziadio Maccati, nella prefazione alle *Diverse figure ... disegnate da Annibale Carracci ... intagliate in rame da Simone Guilino Parigino*, di Giovanni Atanasio Mosini, pseudonimo di Giovanni Antonio Massani, maestro di casa di papa Urbano VIII. La raccolta delle ottanta tavole di incisioni è divenuta rarissima, tanto che la prefazione era persino sfuggita allo Schlosser e venne segnalata solo dal Kurz nell'appendice dell'edizione italiana della *Kunstliteratur*. Il Mahon ristampa nella prima appendice tale prefazione, che è anche una fonte importante per i Carracci, annotandola nel modo più compiuto e preciso.

Nella seconda appendice (« Note ai Manoscritti del *Trattato* del Mancini ») il Mahon studia una delle fonti di cui si è largamente valso nel testo. Fonte tra le più importanti per la conoscenza del primo Seicento romano e rimasta ancora inedita, in grandissima parte almeno, mentre il *Viaggio per Roma* dello stesso autore ebbe un'ottima edizione per opera dello Schudt (« Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana », IV, Lipsia 1923). Il Mancini, originario di Siena, « medico intimo » di Urbano VIII, non fu un vero storico, ma un amatore e conoscitore dilettante di larga esperienza artistica. Il *Trattato* esiste in varie redazioni originali e copie, onde la difficoltà di un'edizione critica e la necessità di giungere a una classificazione

precisa dei diversi manoscritti. Chi si accingerà a tale compito troverà una guida preziosa in questa appendice, di cui dovrà tenere speciale conto.

Non ho ancora menzionato le due altre parti del testo, terza e quarta. L'una esamina la teoria dell'arte nella romana Accademia di S. Luca alla sua origine e giunge alla conclusione che essa non ha influito sulla formazione dell'ideale classicistico anticaravaggesco, la cui origine deve essere cercata piuttosto nel trattato di Agucchi. Tale dimostrazione è fatta con la consueta larghezza di riferimenti e di notizie. Più importante di gran lunga e suggestiva l'altra parte, quarta ed ultima (« La genesi di una leggenda: le origini delle false interpretazioni classiche ed eclettiche dei Carracci »), cui ha portato il frequente riferimento ai Carracci e il desiderio vivissimo di eliminare a fondo i miti originati dai luoghi comuni.

Il Mahon dimostra che l'insegnamento eclettico, ritenuto pratica e teoria dei Carracci, è una leggenda, che non ha altro fondamento che il celebre sonetto riferito dal Malvasia come opera di Agostino, in completo contrasto con le fonti sicure; sonetto che si rivela una spiritosa manipolazione letteraria, come già aveva suggerito lo Schlosser senza però trovare generale consenso. Il Mahon si compiace di descrivere particolareggiatamente la storia di questo mito ed il suo perpetuarsi fino ai nostri giorni. Senonchè egli non intende affatto limitarsi a confutare la leggenda della teoria eclettica arbitrariamente attribuita ai Carracci, ma mira ad opporsi ad ogni qualifica di eclettismo alla loro opera pittorica, tanto da enfatizzare il carattere innovatore barocco della Galleria Farnese. È facile concedere che la parola eclettismo, altrettanto del termine 'accademico', è spesso fonte di equivoco ed ha bisogno di precisa specificazione; e così pure che la Galleria Farnese inizia la decorazione barocca. Ma il riconoscimento che si tratta specificamente della corrente classicistica del barocco, che Annibale fonda, implica l'affermazione della presenza nell'arte del Carracci dell'elemento tradizionale, e della sua conservazione e difesa, in modo ben altrimenti spiccato che in altre tendenze del barocco romano. Se Annibale, com'è naturale, appartiene al suo tempo, non mi pare perciò facile negare quanto appare nella Galleria Farnese di rimasticamento del raffaellismo delle Logge e di Giulio Romano, che implica pure un'assimilazione del michelangiolismo: elementi tutti che il Mahon sottovaluta. E, se è leggenda l'insegnamento eclettico dei Carracci, è retorica pura il racconto del loro insegnamento naturalistico, quale appare per esempio nelle pagine del Mosini. Così pure, riconosciuta un'altra leggenda, la personalizzazione dell'antitesi Annibale Carracci-Caravaggio, sta di fatto che quelli che abbassano l'uno, sono ammiratori fanatici dell'altro. Comunque, l'interpretazione dei Carracci sarebbe discorso troppo lungo, e da discutere separatamente l'opera così diversa di Ludovico. Ma

indipendentemente da tale complessa valutazione il libro del Mahon risulta il contributo più importante uscito negli ultimi anni per lo studio della teoria dell'arte nel Seicento. A. BERTINI.

Commissione per le onoranze a EVANGELISTA TORRICELLI, «Torricelliana», *per l'anno 1944, III centenario della scoperta del Barometro.* — I, Faenza, Unione Tipografica, 1945 (pp. 80); - II, ivi, 1946 (pp. 96); con tavole e illustrazioni.

Per celebrare il III centenario della maggiore scoperta di E. Torricelli, fu innanzi tutto pubblicato nei primi mesi del 1944 il IV vol. delle sue *Opere* (Faenza, Stab. Graf. Fratelli Lega), delle quali i primi tre avevano veduto la luce nel 1919. L'edizione fu tempestiva, perchè poco dopo il Museo Torricelliano, ricco di autografi e preziosi cimeli, fu divorato da un incendio di guerra con gran parte della Biblioteca Comunale di Faenza. Tra i relitti non fu più trovato se non un foglio del Torricelli, a caso. Di tutto quel che fu distrutto non rimane altro ricordo se non la diligente descrizione che ne era stata fatta in quel IV volume.

Ora i due fascicoli, in alto formato, editi dalla Commissione Torricelliana poco dopo la cessazione della guerra, richiamano degnamente scienziati e letterati a una prima restaurazione, storica, scientifica, morale. In una memore pagina incitativa, premessa a *Prime linee di una bibliografia torricelliana*, dice Gino Loria che il grande scienziato faentino, come Galileo Galilei, «appartiene alla *letteratura italiana* e straniera degli ultimi tre secoli». L'opera consigliata dal Loria, «una completa Bibliografia Torricelliana», pare a noi la via più logica, per ridare, dopo tanta iattura, ordine, metodo, sistemazione a questi studi. Dopo il disastro questo inventario è ancor più necessario. Intanto è bene che i fascicoli commemorativi di *Torricelliana*, i quali si sarebbero dovuti protrarre soltanto fino al 1947, cioè al III centenario della morte di E. Torricelli, abbiano generato il «Bollettino della Società Torricelliana di Scienze e Lettere» (Faenza, Stab. Fratelli Lega), che con utili saggi aduna notizie bibliografiche, impedendo che vadano disperse.

Di *Torricelliana* indichiamo qui gli scritti più attinenti alle lettere e alla crisi profonda, che nel Seicento sommosse la cultura, le scienze, la filosofia.

Notevole è lo scritto di Giorgio Abetti, *Galileo e Torricelli*, in cui, tra molte gustose notizie, si legge sugli «otia» dei peripatetici: «Es-

« sendo uscita l'opera del padre gesuita Atanasio Kircher sopra la « proprietà della calamita, con poco fondamento scientifico e pieno « di incisioni, di epigrammi, distici, parte in latino, parte in greco, « parte in arabo, [il Torricelli] confessa di averne riso per un pezzo « con i suoi colleghi » (intendi: come di un'opera inutile e spassosa).

Il Torricelli era un « galileista » (così si diceva egli stesso) e negli scritti recava il rigore, la disciplina, la precisione del maestro. Ma colui che aveva « fugato l'aristotelico orrore della natura per il vuoto », come dimostra Gius. Vassura nel saggio *Umanità in Evangelista Torricelli*, entro il travaglio dello spirito secentesco non viveva affatto in astratto come un automa, ma arguto, qualche volta anche volutamente paradossale, sapeva scrivere pagine del più avvincente, elegante, disciolto barocco. Per es., egli che nel trattato *De motu gravium* aveva sviluppato e aggrandito le teorie di Galileo sulle leggi della gravità, volle un giorno persuadere i virtuosissimi accademici della Crusca che le cose non sono pesanti, ma leggere, in altre parole che i corpi invece di tendere al centro della terra, cercano di allontanarsene. « Non par possibile — egli diceva — che gli elementi « vadino al centro; primieramente perchè non possono arrivarvi, « e la natura non intraprende le imprese impossibili; secondariamente « perchè arrivandovi sarebbe un distruggere se medesimi... Ogni fiore « che si apra sui prati, ogni pianta che verdeggi nelle selve, sono « tante bocche e tante lingue con le quali parlando la materia creata « manifesta la sua interna inclinazione. Questa si è, non di andare « verso il centro della terra, ma piuttosto di partirsi da esso, come « manifestamente si vede. Appariscono i giorni di primavera... quei « minimi corpuscoli atti a trasformarsi in piante dopo l'ozio del freddo « hiemale cominciando a trascorrere per gli occulti meati del terreno « inciampano casualmente nel seme di quell'herba o nelle radici « di quella pianta. Sormontando poi le vene occulte alle parti più « alte di esso seme, scappano fuori e producono primieramente quel « tenero germoglio. Sopraggiungono intanto per le fibre invisibili « nuove materie ascendenti, e vanno successivamente a trapassare, « e a collocarsi sopra alle cime già innalzate. Doppo queste, vengono « l'altre, e col progresso del tempo s'innalza nell'aria non so per qual « forza d'incanto una mole pesantissima, cioè a dire una quercia, « un abeto, un pino... ».

Sotto questo aspetto offre vivacissime testimonianze anche lo scritto di Vittorio Ragazzini, *Il classicismo di Evangelista Torricelli*, in cui alla finezza è congiunta la dottrina. Il faentino si era formato con vasta preparazione umanistica e con severa meditazione scientifica; ma « il vigore potente dell'argomentazione metodica, lucida « e serrata, non spense mai in lui l'agilità della fantasia e l'attitudine « a svolgere con spontanea vivacità e con incantato rapimento il « gran volume dell'Universo ». Si ripensi, osserva il Ragazzini, alla

figurazione delle Nereidi immerse in un mare di argento vivo (*Op.*, II, 33-34, *Della leggerezza*), di remota ispirazione virgiliana, e si vedrà quel che ha di nuovo il suo stile duttile e vario, colorito e non alieno dal rappresentar con mano esperta il mirabile.

Per questo modo di introdurre l'immagine nella scienza, partecipando in qualche modo al gusto del suo tempo, già Ettore De Maldè nel libro *La grande scuola di Galileo*, Parma, 1929, aveva notato che entro la compostezza stilistica del Torricelli e di altri galileiani spira spesso « un'aria di secentismo », sebbene il faentino dica che il suo animo è più applicato alla sostanza delle cose che alla tessitura delle parole. Soltanto così si può spiegare che « l'ultimo dei puristi nella storia della matematica » (tale è definito da Gino Loria il Torricelli negli studi suoi più astratti) scriva, assecondando l'arte del dire di quel tempo: « le tenebre luminose di Galileo », « i Principi delle cattedre » (Platone e Aristotele), e ringrazi quei della Crusca di averlo fatto accademico col seguente linguaggio: « Crusca, nome benemerito dell'universo e consacrato all'eternità, tu ti compiacesti di « scrivere il mio nome nel ruolo della fama et ammettermi al notiziario della gloria: che posso io fare per corrispondere con atti di « gratitudine proporzionata a beneficenza tanto eccessiva? ». Soltanto con l'*ars dictandi* secentesca si può intendere la modulazione del periodo, con cui l'austero Bonaventura Cavalieri nel 1641 si rallegrava che il Torricelli si fosse recato ad Arcetri dal Galilei: « Oh che felice congiunzione, da invidiarsi a qualunque virtuoso! « Oh che gran conseguenze ne possono seguire, che grande utilità « alle buone lettere, per così meraviglioso innesto! ».

Ma in *Torricelliana* l'opera, che con più forte rilievo mostra come nell'aura del Seicento anche gli spiriti, che sogliamo considerare più lontani per metodo e stile, possano talora trovarsi vicini nel promuovere un pensiero e un fine, è il discorso di Daniello Bartoli, *La Tensione e la Pressione disputanti qual di loro sostenga l'argento vivo ne' cannelli dopo fattone il vuoto* (1ª ediz., 1677; 2ª, 1678), illustrato da Gaetano Bellardini. Era il Bartoli un risoluto e ardente torricelliano e nelle dispute sorte intorno alla « Sperienza », che aveva condotto il faentino a trovar il barometro, aveva respinto le pretensioni di priorità sperimentali, accampate da altri (tra i quali, come è noto, era il Pascal). Or ecco come egli muove contro il più clamoroso millantatore, il p. Valeriano Magno: « Rimane hora da « finire con la quarta opinione del Vacuo: pubblicata poco meno, che « a suon di trombe col titolo di *Demonstratio ocularis Loci sine locato*, « *Corporis successive moti in vacuo, Luminis nulli corpori inherentis*: « tre miracoli in natura, tre mostri in filosofia; tanto certissimi a « vedersi, che chi volle haverli fatti e havergli dati a vedere egli il « primo, si diè vanto di poter con in mano l'ariete d'un cannello « di vetro, battendo a' fianchi le mura mastre del peripato, fare in

« questi tre colpi *Ruinam fabricae Aristotelicae*. Già questo magno « filosofo [il p. Valeriano Magno] havea, dice egli, veduto che i prin- « cipii della Dottrina peripatetica *Damnantur a luce mentium*; nè « altro che gran mercè farebbe egli al mondo, se sottentrasse ad « Aristotele nell'universal magistero della filosofia (tutto che la sua « fosse per sin d'allora *Moto in vacuo* e *Luce senza suggetto*). In questo « pensiero, essergli non so d'onde venuto in mente (ma gli altri san « che d'Italia venutogli a gli orecchi) questo sperimento del mer- « curio ne' cannelli, *Minax Aristoteli* (siegue a dire) *dignum admira- « tione; quod nimium a saeculo non sit, non ausim dicere cognitum, « sed publice exibitum*. Vi manca la voce ' in Polonia ' perchè già in « Italia si era trovato dal Torricelli, si era mostrato in Firenze, si « era scritto a Roma, si era divulgato fra' dotti ».

Questo è barocco più involuto e arzigogolato di quello dei galileiani, è tutto teso in avanti nella forma speciosa, o, come dice Francesco Maggini, buon cruscante, « agitato ». Quale motivo infiammava il Bartoli nel suo slancio contro il millantatore? Uno solo. Le esperienze, fatte dal Torricelli con l'argento vivo, per ottenere quel che fu detto il « vuoto torricelliano » (1), erano state giudicate nel Seicento un altro formidabile colpo ad Aristotele, il quale aveva negato la possibilità del vuoto, anzi aveva considerato « il vuoto » una contraddizione logica, giacchè si sarebbe avuto un « locus sine locato corpore », « corpus successive motum in vacuo », « Lumen nulli corpori inherens ». Inoltre i commentatori di Aristotele, nello stesso tempo che insegnavano « vacuum non detur », sostenevano che l'aria pura non ha peso: al contrario il Torricelli aveva comprovato che l'aria pesa e dimostrata la pressione atmosferica. Queste scoperte apparivano nella fisica non meno importanti di quelle fatte dal Galilei nel cielo col cannocchiale. Ebbene il Bartoli gridava ai quattro venti che il vanto di aver buttato all'aria l'aristotelismo con la nuova fisica spettava all'Italia. Questo il significato della pagina citata.

Ma dell'antiperipateticismo, che nel Seicento finiva con l'apparire una rivoluzione, si hanno in *Torricelliana* altri esempi radicali. Uno dei più potenti è quello delineato da Vasco Ronchi nel saggio, *Galileo e Torricelli maestri di ottica fina*, di cui le prime parti sono pubblicate nel *Boll.*, cit., del 1949, da pag. 6 a pag. 23. Scrive egli del mutamento profondo, che avvenne nell'ottica tra il finir del Cinquecento e il principio del Seicento: « Negli ultimi secoli del M. E. vi era una « teoria ottica, ma era tale che invece di portare alle lenti, portava « a non usarle e a non studiarle. Sostanzialmente le idee che si ave- « vano circa il meccanismo della visione, idee fondamentalmente « diverse da quelle di oggi, facevano rigettare qualunque alterazione

(1) Vedi nel medesimo fascicolo, I, p. 23, il saggio di Mario Gliozzi, *L'esperienza torricelliana*; e nel II, p. 55, il § di G. Vassura sul così detto « vuoto torricelliano ».

« del cammino ottico anteriore dell'occhio: si diceva infatti, e pareva « un ragionamento inappuntabile, che còmpito della vista era di « conoscere la verità circa la struttura del mondo esterno, cioè la « realtà obbiettiva. Ebbene qualunque artificio che, come le lenti, « faceva vedere figure maggiori o minori di quelle vere, talvolta capo- « volte e iridate e anche deformate, doveva essere rigettato come « una *fallacia*, un inganno, una fonte di errori e di illusioni. Questo « era ancora il modo di pensare dominante, anzi universalmente « accettato nel mondo della cultura, quando, nel 1590, fu messo « insieme da occhialai italiani il primo cannocchiale... Un paio di « decenni e un'ottica nuova, per opera di G. B. Della Porta, del « Keplero, del Galilei, si sostituisce all'ottica classica, bimillenaria, « che scompare sotto una coltre di oblio. In questa rivoluzione, « oggi quasi ignorata, la tecnica ebbe una parte di primo piano... « Galileo intuì che l'ottica del cannocchiale non era quella degli « occhiali, e in brevissimo volgere di mesi perfezionò la tecnica in « modo mirabile. Si ebbe il *cannocchiale di Galileo*. Egli lo rivolse al « cielo e vide quello che nessuno aveva visto. Ne seguì un finimondo. « Una vera rivoluzione; una polemica formidabile tra la scienza « morente e il cannocchiale di Galileo, incrollabile e vittorioso... ».

Tutto il Seicento è pieno di queste e altre constatazioni sui mutamenti, ormai infrenabili, che avvenivano nei modi di vedere la natura e le cose. Altri esempi potrebbero essere addotti dalle *Opere* del Torricelli, dai saggi storici di *Torricelliana*, dagli scritti di tutti i galileiani e degli stessi paladini di Aristotele. Multiformi erano gli atteggiamenti degli spiriti, secondo che essi partecipavano alla vecchia cultura o assecondavan la nuova o prendevano vie di mezzo o strade traverse. Certo è che scindere gli studi del Seicento da quella trasformazioni del modo di vedere, conoscere, raffigurare, parlare non è più possibile (1).

C. Calcaterra.

---

(1) Una piccola indicazione linguistica. G. Rossini nel saggio documentatissimo, *Don Jacopo, il vecchio zio del Torricelli* (dell'Ordine Camaldolese; autore tra l'altro di una « rappresentazione in versi », *Jephte*), per spiegare la frase « Cum dies aule advenisset », con cui si apre il verbale riguardante la laurea in teologia, a lui conferita a Padova il 30 giugno 1593, annota: « Il giorno dell'esame di laurea era chia- « mato in quell'Università ' il giorno dell'aula ', forse perchè l'esame pubblico « veniva tenuto nell'aula magna del Collegio ». Ecco. La parola « aula », con cui veniva designato il conferimento della laurea in teologia, non era locale, ma generale e proveniva dalla Facoltà Teologica di Parigi, che fin dal M. E. conferiva il titolo nell'Aula maggiore o sala grande del Vescovado. Ma a Bologna il candidato « aulandus » era ammesso all'*Aula* (cioè all'esame pubblico, alla *conventatio*, per la laurea in teologia) nella Chiesa di S. Pietro. Dicono *I più antichi statuti della Facoltà Teologica dell'Università di Bologna*, pubblicati da Francesco Ehrle (Bologna, 1932): « A u l a sic vocatur, quia actus eius fiunt Parisiis in aula domini episcopi, Bononie vero in ecclesia sancti Petri » (p. 42; cfr. p. cxcvi). Cfr. anche A. Sorbelli, *Il « Liber Secretus Juris Caesarei »*, II, Bologna, 1942, con un'introduzione *Sull'esame nell'Università durante il M. E.*, a p. lxxviii. *Aulandus* era

BENEDETTO CROCE. — *Bibliografia vichiana*, accresciuta e rielaborata da FAUSTO NICOLINI. — Napoli, Ricciardi, 1947-1948 (due voll. in-8°).

Autobiografia di Giambattista Vico, con 14 medaglioni illustrativi di FAUSTO NICOLINI. — Milano, Bompiani, 1947 (in-8° piccolo).

Era da tempo desiderio degli studiosi una *Bibliografia vichiana*, in cui fossero rifusi e riordinati i vari contributi che Benedetto Croce era andato allestendo dal 1903 al 1940, pubblicati in atti di accademie o in appendice di lavori vichiani. L'abbiamo ora, per opera del Nicolini, il quale si è assunto, invitato dal Croce, quella fatica: senonchè, invece dello « svelto volume di non più di trecento pagine », quale il Croce pensava si potesse ricavare dal suo già ampio lavoro bibliografico, ne è venuta cosa, per dirla col Vico, « dello 'n tutto diversa », ossia due volumi di un migliaio di pagine complessivamente, nei quali la vasta materia si è ampliata per nuovi sviluppi e che ci dànno assai più della desiderata bibliografia, come fa notare lo stesso Croce nell'arguta lettera all'amico stampata nell'ultima pagina di quest'opera, riconoscendo il lavoro, che pur porta il suo nome, non più come suo ma del Nicolini. « Ti sei gettato, gli dice « fra l'altro, con tanto entusiasmo che invece dell'*urceus* da me desi- « derato ne è venuta un'*amphora*: un'anfora, a dir vero, non tanto « greca quanto barocca, grandiosa e ben piantata, ricca di volute « e di altri fregi, fulgente di tutto il tuo immenso amore per l'autore « della *Scienza nuova*, per il quale prodighi tesori di acume e di dili- « genza al fine di farlo conoscere e d'illustrare tutti gli aspetti della « sua vita e delle sue opere ». Come lavoro del Nicolini lo riconoscano dunque anche i lettori: nè rincresca anche a loro di trovarsi dinanzi non un'opera di pura e rigorosa bibliografia (come poteva procurarcela con l'« entusiasmo » che gli è proprio il sempre giovane Fausto Nicolini?), bensì una vera e propria storia della fortuna del Vico, e una storia condotta con vivace spirito polemico, e scritta con un calore, e talora con un'arguzia, che ne fanno una lettura assai piacevole e attraente. Per una bibliografia, vi sarà forse chi avrebbe desiderato che il Nicolini si fosse limitato a dare un'esposizione sommaria, e per quanto possibile oggettiva, del contenuto dei singoli studi (e per questo sarebbe stato anche utile ricordare sempre subito dopo quei riassunti le recensioni e gli articoli intorno a quegli scritti)

---

il candidato; *magister aulator* il promotore della laurea in teologia; *aulatus* chi aveva superato l'esame pubblico. *Doctoratus* era detto colui che conseguiva la laurea nel diritto o nelle arti.

non senza tacere, s'intende, della tendenza, a cui si ispirano, ed anche il giudizio che egli dà, della loro importanza, ma senza lasciarsi portare, come gli accade più volte, ad un'aperta polemica, più conveniente in altro luogo, o a discorrere su quanto a lui piace o dispiace in questo o in quel lavoro: più agevole, a parte ogni altra considerazione, ne sarebbe stata la consultazione, che del resto, anche con gli sviluppi della bibliografia nicoliniana, è facilitata dall'indice dei nomi e delle materie. Ma questi due volumi non sono soltanto un'opera di consultazione (e come tale indispensabile e preziosissimo strumento di lavoro), bensì, come si è detto, una storia della fortuna del Vico, che ci offre più che i materiali per una ricerca, i risultati spesso esaurienti di ricerche originali: basti ricordare il capitolo *Dell'asserita efficacia del Vico su taluni scrittori francesi* (ossia il Condillac, il Montesquieu, il La Mettrie, il Turgot, il Rousseau, l'Helvétius, il Boulanger, il De Brosses), esemplare per la disamina accuratissima, che non soltanto viene a risolvere la questione della conoscenza o non conoscenza che quegli scrittori avrebbero avuto delle dottrine vichiane (si pensi al Montesquieu e alle discussioni, ricordate dal Nicolini, che si fecero su questo punto per l'autore dell'*Esprit des lois*), ma illustra con precisi riscontri la posizione ideale del Vico e di quegli scrittori intorno a particolari problemi. (Sul Vico e sul Rousseau, si veda ora anche il nuovo studio del Nicolini in *Atti* dell'Accademia Pontaniana, n. s., I (1947-48), Napoli, 1949). Nè altro avrei a dire, se non esortare gli studiosi di letteratura italiana alla lettura di quest'opera, in cui troveranno molte cose interessanti anche per chi non faccia professione di filosofo o di « vichista »: ma l'avere indirizzato al Nicolini dopo la stampa del primo volume una lettera, in cui gli segnalavo alcuni pochi documenti della fortuna vichiana che gli erano sfuggiti, mi induce ora ad aggiungere a quei miei appunti frettolosi (che egli, invece di trarne al caso qualche dato per un'appendice di giunte e correzioni, ha voluto, sempre troppo benevolo per me, inserire nel suo testo), qualche altro appunto, che mi è accaduto di fare durante lo studio del Vico e di cui forse egli potrebbe giovarsi in un supplemento della sua *Bibliografia*.

Si riferiscono alcuni di essi non propriamente alla fortuna del Vico, e perciò non avrebbero che fare con una bibliografia vichiana, ma, data l'ampiezza con cui il Nicolini ha concepito il suo lavoro, potrebbero anche rientrarvi: voglio dire di alcune analogie di pensiero e di espressione da me riscontrate nelle opere del Vico e del Du Bos. Analogie e non derivazioni, perchè nulla ci lascia supporre che i due autori conoscessero l'uno l'opera dell'altro e tanto meno ne traessero un qualsiasi suggerimento per il proprio pensiero (furono, come è noto, pressochè coetanei, essendo il Du Bos nato nel 1670 e morto del 1742, e pressochè contemporanee le loro opere, perchè le *Réflexions* sono del 1719, ossia del tempo in cui il Vico lavorava

al *Diritto universale*, e di poco posteriore alla seconda *Scienza nuova* è la *Monarchie françoise*: ed avrebbero potuto anche incontrarsi, perchè il Du Bos fu nel 1700 ospite del Cardinale Cantelmo a Napoli, come agente diplomatico per preparare il terreno alla successione borbonica) (1): e assai diversi essi furono per indole, per interessi, per sorte, così che nulla nel Du Bos, abate mondano, esperto di maneggi diplomatici e di speculazioni commerciali, conoscitore di uomini e di popoli, scrittore alquanto sciatto e assai poco « sentimentale », benchè teorico e apologeta del « sentimento », ci potrebbe far pensare al Vico, il severo, malinconico, appassionato Vico, il maestro di scuola e lo scrittore potente, intensamente poetico della *Scienza nuova*. Tanto più colpiscono nelle pagine del Du Bos alcuni passi, che ci presentano idee familiari ai lettori del Vico: questo, per esempio, in cui si manifesta una caratteristica diffidenza per lo « spirito filosofico » del secolo, e si presagisce, per il diffondersi di quello spirito appunto, una nuova barbarie. « L'esprit philosophique, leggiamo nelle *Réflexions* (2), qui rend les hommes si raisonnables « et pour ainsi dire, si *conséquens* fera bientôt d'une grande partie « de l'Europe, ce qu'en firent autrefois les Gots et les Vandales, « supposé qu'il continue à faire les mêmes progrès qu'il a faits depuis « soixante et dix ans. Je vois les arts nécessaires négligés; les préjugés « les plus utiles à la conservation de la société s'abolir; et les rai- « sonnements spéculatifs préférés à la pratique. Nous nous condui- « sons sans égard pour l'expérience, le meilleur maître qu'ait le genre « humain et nous avons l'imprudence d'agir, comme si nous étions « la première génération qui eut su raisonner. Le soin de la posté- « rité est pleinement négligé. Toutes les dépenses que nos ancêtres « ont faites en bâtimens et en meubles, seroient perduës pour nous, « et nous ne trouverions plus dans les forêts du bois pour bâtir, ni « même pour nous chauffer, s'ils avoient été raisonnables de la manière « dont nous le sommes ». Non occorre ricordare, io credo, quanto sugli stessi argomenti e secondo la medesima tendenza scriveva il Vico nel *De nostri temporis studiorum ratione* o nelle lettere all'Esperti, al de Vitry, all'Estevan, e come, proprio nell'ultima lettera, a proposito del « metodo » di Cartesio, uscisse in osservazioni del tutto consonanti con quelle dell'abate francese. « E finchè tutti i dotti « ebbero gl'intelletti scemi di cotesta quarta operazione che dicon « ' metodo ', han fruttato il tutto che abbiamo e di meraviglioso e « di grande in questa nostra coltissima umanità; ma, dappoi che si « è in ciò da cotali filosofi supplita la mente umana, ella è sterilita

(1) *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne* (1670-1742). Thèse pour le doctorat ès lettres presentée par A. LOMBARD, Paris, Hachette, 1913, pp. 80-1.

(2) *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* par l'ABBÉ DU BOS, Paris, 1746[5], *Seconde partie*, p. 455.

« e sfruttata nè ha ritrovato alcuna cosa più di rimarco ». Anzi l'uno e l'altro nella polemica contro il metodo deduttivo cartesiano s'incontrano nei medesimi esempi, per provare come le scoperte più importanti non hanno avuto origine da raziocinii dei dotti, bensì si debbano, secondo il Vico, allo « ingegno », « il quale è padre di tutte le invenzioni », o, secondo il Du Bos, all'« *hazard* », all'osservazione fortuita: la bussola, la stampa, la circolazione del sangue, il cannocchiale (1). Se tanto diversa era la loro *forma mentis* e la potenza speculativa, essi avevano infatti in comune più di un presupposto della loro speculazione, il cartesianesimo da cui l'uno e l'altro movevano e che criticavano, e quella *Querelle des anciens et des modernes* che fu stimolo così efficace per il loro pensiero e li condusse per vie diverse a difendere contro i « moderni » gli « antichi » e con gli antichi i diritti dell'esperienza, della tradizione, della « ragione pratica », per dirla col Du Bos (« Les hommes qui nous ont précédés nous « auront surpassés, si l'on peut se servir de cette espression, en *raison* « *pratique*, mais nous les surpassons en *raison spéculative* ») (2) o della « prudenza », per dirla col Vico, dei valori sensibili, della poesia. Verrebbe fatto anche di pensare, leggendo la sezione trentesima terza della seconda parte delle *Réflexions*, in cui sono i passi su ricordati, e altre pagine di quell'opera, che al Du Bos forse non fosse rimasto ignoto il *De nostri temporis studiorum ratione* o, almeno, l'ampio riassunto che ne diede il *Giornale de' letterati d'Italia*, come sappiamo che non gli fu ignoto il pensiero dei trattatisti italiani di poetica, quali il Gravina e il Muratori (3), ma non possiamo affermarlo come cosa probabile, e più significativa di ogni derivazione, è, mi pare, questa coincidenza di alcuni motivi nell'opera di due pensatori, i quali dovevano giungere appunto nella loro polemica contro il cartesianesimo e l'« *esprit philosophique* » a porre in luce il carattere e il valore dell'attività estetica, da essi considerata in due momenti diversi, nel momento del giudizio, dal Du Bos, e dal Vico come precedente necessario della conoscenza logica. Sulla quale coincidenza tornerò forse altrove, analizzando più attentamente insieme coi citati, qualche altro passo: avrò allora occasione di ricordare come il Vico e il Du Bos s'incontrarono, per così dire, ancora nella mente di quei pensatori italiani, i quali accogliendo le idee delle *Réflexions* così prontamente e largamente diffuse nell'Europa settecentesca, accennarono a contaminarle in qualche punto con concetti vichiani, che tanto più faticosamente dovevano affermarsi e di quando in quando affioravano, ma quanto trasfigurati!, nei discorsi del secolo, ispirati dal dominante sensismo, intorno all'arte e alla poesia.

---

(1) Op. cit., vol. cit., pp. 458 sgg.
(2) Op. cit., vol. cit., p. 456.
(3) LOMBARD, pp. 190-1.

Queste prime traccie della fortuna vichiana il Nicolini segue con grande diligenza ed amore, rilevando i luoghi, in cui sia anche il minimo indizio di una qualche, sia pur indiretta e vaga, conoscenza del Vico (1): gli è sfuggito però quanto sulla conoscenza del Vico nel Piemonte settecentesco ha scritto il Calcaterra (2), a cui spetta il merito di aver scoperto questo ignorato filone della tradizione vichiana. Ritiene il Calcaterra che a far conoscere il Vico agli studiosi piemontesi sia stato il Caluso, il quale a Napoli presso la Congregazione di S. Filippo Neri era stato ben otto anni: l'ipotesi è plausibile, non mi sembra peraltro che si possa considerare una testimonianza in suo favore, il passo, dal Calcaterra addotto, della *Vita* calusiana del Boucheron, in cui si ricordano soltanto i nomi dei napoletani famosi nel tempo in cui il Caluso visse e studiò in quella città: « In« clytae... tunc erant Neapolitanorum literae recenti adhuc Vici et « Gravinae in illis regionibus fama. Florebat Calsabigius... vivebat « Galianus... planioremque philosophiam diu exulantem iam revo« caverat Antonius Genovesius » (3); e quel che più importa, l'opera del Caluso, a me pare, dimostra che il Vico non abbia avuto sul pensiero di lui alcuna efficacia. Forse mi inganno: e sul Caluso, e in genere sulla tradizione vichiana in Piemonte, sarebbe necessaria un'indagine accurata, che farò forse un giorno, ma la lettura dei tre libri *Della poesia* (4) mi ha persuaso che il Vico è stato del tutto estraneo alla formazione delle idee del Caluso. Non solo infatti non vi si fa il suo nome, là dove il soggetto sembrerebbe richiederlo, ma proprio quei

---

(1) Talora egli ne scorge anche dove forse non sono, come nell'atteggiamento di P. J. Martello verso la letteratura, la poesia e l'arte francesi, che, a suo credere, « se « per qualche rispetto si può raccostare a quello dell'Orsi e degli altri sostenitori « della polemica contro il Bouhours, si riattacca più intrinsecamente alla critica « che della mentalità francese faceva il Vico » (vol. I, p. 169); a me sembra invece che il *Varo parigino italiano*, nel quale il Martello espone con molto garbo e senza pedanteria tutti i motivi di quella polemica, si riattacchi per il giudizio sul gusto francese moderno alla lettera di Eustachio Manfredi, riprendendone anche la difesa del Ronsard contro il Boileau, e non offra alcun preciso riferimento al Vico, il quale da parte sua ebbe presente nel *De nostri temporis* la lettera del Manfredi e ne riecheggiò un passo (cfr. il mio studio *Vico e Bouhours*, rist. in *Stile e umanità di G. B. V.*, Bari, Laterza, 1946).

(2) C. CALCATERRA, *Il nostro imminente risorgimento*. Torino, S.E.I., 1935, pp. 141, 174, n. 567 e *passim*; e dello stesso autore, *I filopatridi*, scritti scelti, Torino, S.E.I., s. a., pp. XX-XXIV e *passim*. Cfr. anche il corso universitario a stampa *Ricerche nuove*, Lezioni di storia della lingua italiana tenute nell'Università di Bologna nell'anno acc. 1945-6, Bologna, s. a., p. 30 sul Napione (« Egli in fondo all'animo, non era affatto un pedante e in estetica, sebbene asserisse che lo stile del Vico « gli pareva talora ' strano ed oscuro ', comprese il profondo significato che nella « *Scienza nuova* assumeva la fantasia e ne tenne conto » in un passo degli *Elementi di grammatica universale* cit. dal Calc.), p. 56 su P. Balbo, p. 87 e *passim*.

(3) *Vita di Tommaso Valperga Caluso* scritta in latino dal cav. CARLO BOUCHERON e volgarizzata dal prof. TOMMASO VALLAURI, Alessandria, 1836, p. XLII.

(4) *Della poesia*, libri 3, di T. VALPERGA CALUSO, Torino, 1806.

luoghi ci dicono di quell'assoluta estraneità del Vico al pensiero del Caluso. Perchè la prosa cominciò dopo i versi in Grecia? Risponde il Caluso: « Cominciò la prosa in Grecia dopo i versi perchè niuno « altrimenti che in versi per alcuni secoli intese a segnalarsi nella « maestria del comporre » (p. 47-8). A lui « il caratteristico del prosatore » sembra « l'impegno di scrivere popolarmente » (p. 49), mentre ritiene che « lo studio nella poesia si voglia più scorgere che nel prosatore » (p. 51): e se discorre delle origini della poesia — argomento vichiano se altri mai —, non gli avviene di citare il Vico, come avrebbe fatto senza dubbio se gli fosse stato presente, quando scrive che la poesia « bambina crebbe col canto e col ballo presso gli altari e alle mense festive » e che perciò « di leggieri scorgeremo che il primo e « più natural estro le dovette provenire dall'allegria, di cui proprio « è il dare alacrità, vivezza, moto, baldanza agli spiriti » (p. 72). Quanto lontana dalla severa concezione vichiana questa poesia, che nasce sopratutto dall'« allegria »; ed è cresciuta sì presso gli altari, ma anche alle « mense festive »! Anche il Caluso parla di poeti primitivi — ma il suo libro è del 1806, e quanti prima di lui ormai, e indipendentemente dal Vico, avevano parlato della poesia primitiva: — premette peraltro che i poeti primitivi sono « senz'arte », e che egli vuole parlare di poesia perfetta la quale « è arte » (affermazione che è agli antipodi del pensiero vichiano), dopo di che continua (e qui il Vico, che il Caluso non ricorda, potrebbe consentire): « Siccome però arte ell'è non di snaturare ma d'accertare il diletto « del poetico genio primitivo, più convienle i suoi versi animare « così appunto come l'erano i più felici tratti della poesia primitiva » (p. 73). Ma tutta edonistica in fondo era la concezione che il Caluso aveva della poesia, e bene che cosa ricercasse in un'opera poetica, ci possono dire quelle parole, con le quali spiega le ragioni per cui non è concesso ai poeti essere mediocri: « Quanto un'opera è per sè « più tenue tanto più egregiamente vuol essere fatta per meritar « nome all'artefice, quanto è men necessaria (che cosa di meno vichiano « di questa poesia 'non necessaria'?), tanto meno è scusabile chi « l'offre al pubblico difettosa. Quindi *Mediocribus esse poetis* ecc. » (p. 92). E se egli distingue « due parlari uno prosastico in cui l'in- « telletto palesemente signoreggia, l'altro poetico ove predomina, « almeno in apparenza (*sic*), la fantasia » (p. 57), questa distinzione e in genere la difesa che è nei suoi libri *Della poesia*, del proprio della poesia contro le pretese di un angusto razionalismo si ricollegano a tutta una tradizione di pensiero estetico in genere, e in particolare a un motivo dominante nella critica settecentesca, nè a spiegarle è necessario pensare al Vico, che da quella tradizione pur egli muove, ma su di essa « tal'ala vi stese »; il Caluso, spirito aperto e attento, può ricordare nella *Poesia* con le tragedie dell'amico Alfieri, e non una volta sola, lo Shakespeare (« Nè senz'estro composero i migliori

« drammatici, benchè non egualmente in tutti si scorga, e mentre « palese e stupendo signoreggia con Shakespeare, suol venir meno « scoperto in Racine e in Alfieri, non perchè debole, ma per maggior « rispetto alla ragione e all'arte ») (p. 43), ma il suo libro, uscito nel 1806 rimane ciononostante opera di un epigono, non già uno di quei lavori dell'ultimo Settecento o del primo Ottocento, in cui comincia a dar frutto il difficile pensiero della *Scienza nuova*, bensì l'ultimo di quella serie, che s'inizia con la *Ragione poetica* e con la *Perfetta poesia* (1). Per questo non sono convinto che, se pure ebbe occasione di far menzione della *Scienza nuova* agli amici torinesi, il Caluso fosse promotore in Piemonte dello studio del Vico e dalle sue conversazioni fossero stimolati a meditare sull'opera vichiana sia i suoi coetanei, sia gli uomini della più giovane generazione, che con reverenza ne ascoltarono la parola, come il Di Breme, il quale, scrive il Calcaterra « da quelle discussioni attinse il suo vichianesimo », ma che, mi permetta l'illustre studioso e condirettore di questa rivista, di dissentire anche in questo punto da lui, vichiano non può dirsi, poichè assai rari e poco significativi sono gli accenni al Vico nelle sue pagine, e tutta intellettualistica, e di tutt'altra origine, è la sua concezione del linguaggio. Più di lui, qualcosa sembrano avere appreso dal Vico, altri suoi amici romantici (il Borsieri, ad es.), e il romanticismo suo, e in genere il motivo dominante della sua personalità e della sua polemica, hanno la loro origine nel Rousseau e nella Staël, a cui egli fu più di altri romantici spiritualmente vicino.

---

(1) Sull'argomento il Calcaterra è tornato di recente in un importante articolo, *Il Caluso e i romantici* in *Convivium*, 1948, pp. 1-24: egli riconosce che « il Caluso « nell'impostare il problema dell'arte e nella valutazione essenziale della poesia, « sebbene tenesse a mostrare dissimile il suo pensiero da quello del Malebranche, « nondimeno nella concezione generale ne subì l'azione fino a essere nelle conclusioni « sulla poesia del tutto fuori dei pensamenti di G. B. Vico (p. 6) ». Ciononostante crede di poter affermare « che sebbene per la sua formazione filologica, scientifica, « filosofica (il C.) abbia in definitiva coordinato la sua cultura entro lo spirito del- « l'ideologia baconiana, dando la prevalenza alla ragione sulla fantasia, e ridu- « cendo la poesia a un « *solatium* » dell'animo tra le indagini del pensiero, egli sentì « l'importanza capitale che aveva l'opera del Vico nell'insegnare che la fantasia « era madre delle lingue e della poesia ». Ma questo appunto io non riesco a trovare in nessuna pagina dell'opera del Caluso, che tutta si può spiegare senza la conoscenza da parte sua del pensiero vichiano; anche passi, come quello ricordato dal Calcaterra, che commenta una terzina petrarchesca (« L'erbetta verde... »), rivendicandone la verità poetica (« Questo svincolamento della valutazione estetica, « nota il C., dal rigido raziocinio in nome della libertà fantastica e del sentimento « lirico che sono alla radice dell'estro poetico, nel finir del Settecento e principio « dell'Ottocento faceva di lui che pure era nella fraseologia un razionalista il più « acuto critico di poesia che avesse il Piemonte (p. 15) ») — e che non sembrerà cosa nuova a chi abbia presenti le discussioni del primo Settecento nel « vero poetico » e in particolare non poche « osservazioni » petrarchesche del Muratori, intorno all'« affetto » che rende « verisimili » i più arditi trasporti poetici.

Ma, checchè si pensi e del Caluso e del Di Breme, è indubbio, dopo le pagine del Calcaterra, l'interesse per il Vico di alcuni letterati piemontesi dell'ultimo Settecento: non era per Prospero Balbo un puro nome il Vico, da opporre a uno scrittore francese per rinfacciarne la dimenticanza in uno studio sul mondo primitivo (« senza preten- « dere da un Franzese che facesse commemorazione di un nostro « Italiano, voglio dire del famoso Giambattista Vico »), se nell'accademia dei Filopatridi egli poteva proporre fra gli altri « argomenti di studio filosofici ed eruditi » i seguenti: « *De' secoli cavallereschi* « *e degli eroici*. L'immensa lontananza del tempo non toglie la gran- « dissima somiglianza delle cose: intorno alla quale potrebbe lode- « volmente esercitarsi l'ingegno dello scrittore, siccome al suo criterio « intorno alle differenze che si trovano tra la prima e la seconda « barbarie »; « *Delle scoperte de' bassi tempi*. I secoli di mezzo sono « eglino degni di essere tanto vilipesi da noi, come sono comune- « mente? Non sono forse stati fecondi di moltissime scoperte mas- « simamente nelle arti utili all'umanità? » (1). Più esplicitamente vichiane poi, se pur del Vico non si fa menzione, sono certe affermazioni di Jacopo Durandi, nel *Discorso intorno ai Geni de la poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai Greci Apollo e le Muse* (Torino, 1808), come queste: « È verissimo che la sola immaginazione « è stata la prima filosofia delle nazioni ancora barbare e la lor lingua « e le prime loro idee furono poetiche » (p. 48); « Nè ci si opponga « che la lingua de' nostri antichi fosse tuttavia povera e rozza; imper- « ciocchè lo stile poetico sembra, a così dire, naturale agli uomini « ancor barbari. Infatti la loro anima è tutta esteriore e attribuiscono « senso a quasi tutti gli oggetti materiali, perchè soli colpiscono la « loro immaginazione. Ricopian così dalla natura stessa le immagini, « e dalle vivaci e forti loro passioni, i sentimenti e i pensieri, non « sapendo per anco delle idee astratte e mancando insin de' termini « per esprimerli. Nè regole nè confini vincolando o limitando l'arte « sono impunemente più ardui ne' loro voli ed hanno una sublime « originalità tutta propria, cui raramente si arriva nelle colte età » (p. 50). Venivano quelle idee al Durando da una lettura diretta del Vico, o esse appartenevano ormai a un patrimonio comune di cultura? Certo anche questi passi vanno ricordati fra le testimonianze della fortuna del Vico.

Più noti sono i documenti della fortuna, relativa, che il Vico ebbe in altre parti d'Italia: come nel Veneto, dove, come si sa, Antonio Conti si era adoperato per far stampare la seconda *Scienza nuova*, e poi nel secondo Settecento il Cesarotti (discepolo, si ricordi, del Toaldo, il quale aveva curato l'edizione degli scritti del Conti), « aveva « mostrato, come scrisse il Cuoco, di qual uso i principî della filo-

(1) *I filopatridi*, p. 180.

« sofia del Vico potevano essere anche nella bella letteratura ». Al vichianesimo del Cesarotti, e ai suoi limiti, il Nicolini ha dedicato tre pagine molto interessanti: gli è sfuggito però un passo di un'epistola di Ippolito Pindemonte (*Ad Apollo*, 1803), in cui sono evidenti reminiscenze vichiane e che non può non farci pensare a qualche conversazione del poeta col professore padovano, il « filosofo delle lettere », e il celebratore della « poesia primitiva ». Come è possibile la poesia nelle età non più primitive? La questione che pone il pensiero del Vico, è adombrata nei versi del Pindemonte, il quale, riprendendo i concetti vichiani, ne trae, pur rassegnandosi al fatale declino della poesia nel mondo adulto dei tempi suoi, accenti di rimpianto, preludio, diremmo, molto lontano e dimesso, di altri, del Leopardi.

L'arte dei carmi su gli umani petti
Non esercita ognor lo stesso impero.
Trionfa, quando è ancor giovane il Mondo,
Vivo il sentir, l'immaginar fervente,
Dell'armonia sotto i novelli colpi
Facile a rimbalzar la vergin fibra.
Splendide maraviglie, alti portenti
Là puoi narrar, 've forti polsi ha l'alma,
E non ha forti sguardi ancor la mente.
Trionfa pur l'arte dei carmi quando
Da barbarica notte il mondo uscito
Ringiovenisce...
Ma se mai l'uom, più che non sente, pensa,
La fantasia già infredda, e s'inorgoglia
Ragion più sempre, sospendete, o vati,
Le vostre lire alle pareti vostre:
Lungi i plettri disutili, rompete
L'eroica tromba, e la zampogna agreste:
Troppo tardi schiudeste al giorno i lumi.

È questo il tempo delle scienze, dell'analisi: a questi studi si volgano i giovani d'ingegno, « misurar, calcolar, nelle lor parti, I corpi scior, negli atti suoi lo spirto, Ne' moti l'alma... ».

Vi favoreggia anche il linguaggio agli usi
Vostri più acconcio, e men propizio al vate,
Che il nerbo in quel dell'età prima, e il foco
Non trova più; che le invecchianti voci
Perder vede il color, perder la luce,
E nel lusso novel piange l'antica
Povertà, madre degli ardir felici (1);
Mentre un più dotto e saggio, e per le nuove
Ricchezze innanzi a voi più ridondante
Scorre idioma; nè vi cal se tanto

(1) Concetto tipicamente vichiano, dell'« inopia » come fonte prima della « sublimità »: « In cotal guisa si formò la lingua poetica per le nazioni... E nacque tutta da povertà di lingua e necessità di spiegarsi... » (*Scienza nuova seconda*, ed. Nicolini, 456).

S'infievolisca, quanto più si stende:
Come torrente, cui montana neve
Che all'Austro cesse, arricchì di onde e di onde,
S'alza e per le campagne ampio si spande,
Ma l'impeto natìo perde, e quel primo
Di cui stupiano i boschi, alto rimbombo.

E la similitudine ultima ha pur essa per noi un sapore vichiano, ricordandoci il più famoso e poetico torrente della *Scienza nuova*, anche se il Pindemonte non ebbe forse presente nel descrivere il suo torrente, la similitudine vichiana.

Dal cavaliere Ippolito all'autore dei *Sepolcri*: negli scritti del quale molto avrebbe ancora a spigolare chi volesse raccoglierne le reminiscenze vichiane, come ben sa il Nicolini, che volontariamente rinuncia a darne un minuto elenco. Mi limito anch'io perciò a riferire dalle pagine foscoliane, che mi stanno in questo momento dinanzi, le *Lettere scritte dall'Inghilterra*, due luoghi, finora inediti, che ci attestano la consuetudine del Foscolo con l'opera vichiana: la citazione di Tacito, « *corrumpere atque corrumpere seculum vocatur* », per definire la moda, suggeritagli probabilmente da un passo vichiano, « ... sì come Tacito appella la setta guasta de' tempi suoi, ove dice « *corrumpere* ecc., che or direbbesi moda » (1); e le tormentate pagine del *Gazzettino* n. 2 sui « lettori e scrittori d'oggi », in cui sulle orme del Vico egli viene delineando una sua teoria dei ricorsi e dimostrando, con intento satirico, ma non senza persuasione di affermare cosa sostanzialmente vera, come « per dismisura d'incivilimento » gli uomini vengano a cadere in una nuova barbarie. « I selvaggi destituiti di « ogni arte o tradizione non hanno riti divini... Noi abbiamo fin « quasi l'arte del volare e tante religioni dogmatiche filosofiche e « naturali, e non sappiamo oggimai a quale attenerci; viviamo ridendo « e moriamo temendo di tutte. Nell'età di tenebrosa ignoranza pochi « violenti ed astuti signoreggiavano i molti; e parimenti quando la « filosofia è fatta decrepita, le sue teorie di politica perfettibilità ridu- « cono i popoli a impazzare e a non poter altro che ciarlare e ser- « vire » (2). Nè diversa sorte ha la poesia: « Or quanto alla poesia, « Omero, Dante e Shakespeare vissero quando le loro nazioni erano « nell'epoca di mezzo tra la civiltà estrema e l'estrema barbarie. « Ebbero successori più dotti e meno inventivi di loro, ma genii « pur sempre, come Virgilio, il Tasso ed altri a' quali i semigenii « sentenziosi pari ad Orazio, a Pope, ed a Boileau vollero far da legis- « latori. Poscia si tornò d'anno in anno alle stravaganze e a' fan- « tasmi che furono le prime immaginazioni de' mortali selvaggi quando

(1) *Scienza nuova seconda*, ed. cit., 979.

(2) Per esattezza, questo passo che trascrivo dai mss., è stato edito dall'Orlandini; inediti sono gli altri due.

« non avevano alfabeto da scrivere, nè forse parole da esprimerle « e non agitavano che la loro fantasia tuttavia sbalordita da' feno- « meni della natura: bensì scritte in versi e in rime fanno spesso far- « neticare i lettori. Frattanto i critici delirano con regole inutili, « perchè non possono ritrarci allo stato sociale da cui derivò natu- « ralmente quella specie di poesia ch'essi credono l'ottima ». Così ancora una volta il Foscolo abbozzava i lineamenti di una storia letteraria, di evidente ispirazione vichiana, ma non per questo meno sua.

Vengo ai tempi nostri: e per concludere, noto come il Nicolini, nel riferire degli scritti di Ernest Cassirer, in cui si tratta del Vico, non faccia menzione del vol. *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*, Berlin, 1923, che al pensiero del Vico sull'origine del linguaggio dedica qualche pagina, troppo sommaria e insufficiente a dire il vero. E per concludere mi piace annunciare la prossima pubblicazione del commento del Nicolini rifatto della *Scienza Nuova* nella coll. *Storia e letteratura* diretta da A. Schiaffini e G. De Luca (già nel 1947 se ne era, egli ci annuncia, iniziata la stampa) (1), degno coronamento dell'edizione completa delle opere vichiane da lui curate, non già l'ultimo dei suoi lavori vichiani, perchè certo al Vico egli dovrà dedicare ancora nuove ricerche, nuove fatiche. « '*Deus!*', *dist li reis*, '*si penuse est ma vie!*', *Pluret des oilz, sa barbe blanche tiret...* ». Ma il Nicolini non piange, e non si tira la barba: e i compiti che gli sono imposti dal suo prediletto autore, li assume e li adempie con tanto piacere e con tanta lena, da farci pensare che egli troverà modo di scoprirne sempre dei nuovi. È uscito ora l'importante volume su *La religiosità di G. B. Vico*: e un'ampia scelta dell'opera vichiana con un commento succinto egli sta preparando per un volume della *Storia letteraria* corredata da testi, che sarà pubblicata dall'editore Ricciardi.

Qui desidero dar notizia, dopo gli appunti troppo diffusi sulla *Bibliografia*, di un altro suo volume vichiano, l'*Autobiografia di G. B. Vico* (1725-1728) con XIV medaglioni illustrativi, pubblicata nel 1947 dall'editore Bompiani. Un elegante volume illustrato, che si rivolge a un pubblico più vasto di quello degli specialisti, non perchè indulga ad alcuna forma di divulgazione, ma per la collana in cui è presentato, per il suo aspetto tipografico, per quei medaglioni, che formano il migliore commento e il migliore complemento dell'autobiografia: in un'edizione migliore, non si potrebbe leggere la *Vita* del Vico. Avverto soltanto il lettore che dovrà espungere a p. 20 il passo: « nella mente del Vico prima si abbozzò l'argomento del « *De nostri temporis studiorum ratione* ecc., e poi si compiè con l'opera

(1) Ne è uscito ora, ma non l'ho ancora veduto, il primo volume.

« *De universi iuris uno principio* ecc., di cui è appendice l'altra *De* « *constantia iurisprudentis* », e leggere invece il brano così: « Ma quindi... si corrisponda in tutte le parti. Imperciocchè egli ecc. (1) »: il Nicolini infatti a p. 868 della *Bibliografia* dichiara di accettare quella correzione da me proposta nell'edizione della *Vita* e di altri scritti minori vichiani, pubblicata dall'editore Einaudi e uscita contemporaneamente alla sua. Come si sono inserite nel testo quelle parole, che evidentemente nulla hanno che fare col soggetto del discorso? Bisogna aver presente che esse di poco differiscono da altre che si leggono più avanti (p. 47 e pp. 56-7): « E propostisi il Vico questi tre « singolari auttori... così andò dirozzando i suoi lavori d'ingegno, « che poi portarono l'ultima opera *De universi iuris uno principio*, « ecc. »; « Il quale argomento (del *De nostri temporis*), in fatti, è un « abbozzo dell'opera che poi lavorò *De universi iuris uno princi-* « *pio* ecc., di cui è appendice l'altra *De constantia iurisprudentis* », passi, che sono molto probabilmente due di quelle giunte che il Vico inviò al Porcia nel 1728 con l'ultima parte della *Vita*. E una giunta è il passo in questione, vichiano indubbiamente, che l'editore ha inserito fuori di posto: si può supporre che esso rappresenti una variante di uno degli altri due (forse del primo), e che il Vico si sia scordato di cancellare la lezione da lui rifiutata, lasciando in imbarazzo l'editore, il quale trovando quelle righe di troppo cercò di collocarle dove gli parve meglio. Uno degli « innumerabili errori di stampa, da' quali », lamentava il Vico, la sua *Vita* « andava bruttamente svisata », e che gli editori moderni, andato perduto purtroppo il quaderno in cui era una copia autografa del testo di quella stampa, corretto da tutti gli errori e « in alquanti luoghi migliorato e accresciuto », non possono correggere se non per via di congetture — come ho tentato di far io in quel volumetto, e meglio spiegando qui il mio pensiero. M. Fubini.

CARLO DE' DOTTORI. — *Aristodemo*, tragedia a cura e con introduzione di Benedetto Croce. — Firenze, Le Monnier, 1948.

Dal 1746, avverte il Croce nella sua ampia introduzione, la tragedia non si ristampava, ed era nota solo ai dotti; è giusto invece che sia più letta questa ch'egli reputa, ben a ragione, una delle mi-

---

(1) Sarà anche da porre, perchè il periodo non resti in sospeso, una virgola dopo « argomenti », leggendo: « Ma quindi, come da assai molti simili argomenti, si può « facilmente intendere che uomini in altre parti del sapere ben avviati, in altre « si raggirino in miserevoli errori ecc. ».

gliori del sec. XVII (la prima ediz. è del 1657): da ciò la presente edizione nella collezione in-24° diretta dal Pancrazi.

Nella prefazione il Croce invita il lettore a soffermarsi « in particolare sulle grandi scene di Merope che confida alla nutrice quel « che in lei è accaduto, la molla vitale che in lei si è spezzata, dopo « il pericolo di morte a cui è stata portata dal destino » (votata al sacrificio dal padre Aristodemo per sottostare ad un oracolo, ne era stata poi prosciolta): ma poichè già ha dovuto « mentalmente « e volitivamente rinunziare a tutto ciò che aveva amato e sognato, « non torna più a sentire la vita come prima; qualcosa di irreparabile « è in lei accaduto, non le è lecito più amare con abbandono, con « fiducia, le cose del mondo », oramai fidanzata alla morte, devota ancora al giovane Policare che l'ama, ma lontana dalla vita da cui si trovò sul punto d'essere esclusa. (Il Croce ricorda come il Racine si rammentasse del Dottori nella sua *Iphigénie*). Situazione psicologicamente molto delicata e commovente, ch'è resa con una sobrietà di tono grande, e con vera intensità poetica: le scene del prim'atto che contemplano l'eroina, più che non sviluppino l'animo della giovinetta Merope, sono belle per quell'alone di mestizia grave sospeso intorno alla sua fragile vita; ma bastano a fare la tragedia? Direi di no (1). Ella compare, proprio per il suo intimo nodo poetico, conchiusa dentro un teso dolore, remota in sè, e come franta, uno stelo ancora virente, ma piegato al suolo: cioè figura lirica, immagine senza sviluppo, ossia carattere essenzialmente episodico. Ma vi è ancora qualche altra parte bella, nei cori ad es., ed occorre osservar meglio nel suo complesso la tragedia, per determinare il suo significato ed il suo valore.

In primo piano sta, a mio avviso, ancor più che Aristodemo (desideroso di dominio, è stimolato da questa sete, ma insieme è amante della sua patria Messene; e non è cattivo padre, se non quando, preso da furiosa ira, pensando di tutelare l'onore famigliare che reputa offeso, e per soddisfare insieme all'oracolo, uccide la figlia) sta, dico, in primo piano la crudele, violenta feroce necessità cui tutti si pie-

---

(1) Merope compare in quattro sole scene (nel I atto in due, di quattro e di sette pag.; nel III atto in una di dieci; nel IV in una di sei pagine), in tutto per ventisette pagine, su le 186 che la tragedia conta in questa edizione; cioè (questo che solo importa, non misurandosi la poesia a metri) senza permeare di sè la tragedia come personaggio fondamentale, quale l'*Aiace* di Sofocle, anche dopo la sua morte, o il *Giulio Cesare* di Shakespeare. Questo computo di pagine è un'estrinseca e pur utile constatazione del carattere episodico, e non centrale dell'eroina nella tragedia. Il Croce per il suo gusto discriminante pone soprattutto in luce il carattere di lei; ma è pur bene osservare come anche il resto della tragedia, di alto valore letterario, entri nel gusto barocco, e per qual motivo (fin dove si può osservare) essa non s'accenda del tutto nel suo intimo di fuoco poetico. Da ciò le osservazioni che seguono, a dirimere le discordanti opinioni, ad es. del Momigliano (piuttosto sfavorevole) e del Sapegno, più vicino al Croce.

gano, dell'oracolo che vuole il sacrificio di una vittima umana per far libera Messene. Insomma, si ripete il detto di Caifas: « expedit vobis ut unus moriatur homo pro populo, et non tota gens pereat » (Joan. 11, 50): ed il nodo drammatico verte sull'ignorare su chi cadrà la scelta tremenda, e sul desiderio di allontanare la morte da chi si ama; ecco perchè l'anima di Merope, che rimane vinta dalla morte anche quando da lei s'è allontanata l'ombra di essa (o così pare), è tanto alta su l'altre, e splende pura in un luminoso pallore. Una *scelesta religio*, da tutti accolta, domina la scena; e la esecranda superstizione investe quindi anche l'animo di Aristodemo, e lo fa agire, giustificando la sua segreta possente ambizione di regno, e la sua ragion di stato. Da tale incombente forza discende, motivo più intimo e vero, il senso della vanità dei trionfi terreni, e un mesto sguardo su la miseria dei grandi domina in vari punti la tragedia (tema molto avvertito nel seicento; si ricordi il noto: « muoiono le città, muoiono i regni », motivo barocco bellissimo dal Tasso a Bossuet, che qui risuona con lento clangore: « Oh di che pianto amaro | Han da ba- « gnare il sen le donne illustri | Della casa d'Epito! Ite, e fondate | « Sui titoli degli avi, e sull'inferme | Basi d'alta fortuna il fasto « umano », p. 99). E il senso della vanità della vita sempre coperta dall'ala della morte, si abbella di un ritmo pacato e sovrano in un ampio coro (p. 146-149) dove solo dan noia a noi i troppi riferimenti classicistici alle cose mitologiche dell'Erebo; ma l'inizio è fermo e saldo, ed il finale, inneggiante alla giovinetta moritura, può far venire in mente la lucidezza leopardiana: « Non è dí che non toglia | A beltà « qualche spoglia. | Bella morrai. Se questo | Fregio passa ne' morti, | « È tuo, teco lo porti ». Così la benda nera della fatalità che avvolge questi personaggi, fa uscire il coro in altri presagi lirici leopardiani: « O felici quei primi uomini rozzi | A cui davano gli antri albergo « e l'ombre... | Il ciel non risplendea | D'immagini temute, il mar « tacea | Stava chiuso l'Inferno, e l'uomo in pace ». Ma l'animo del Dottori, pur pieno di un senso cupo, lucreziano, della vita, non crede invero alla necessità di quell'orrida superstizione del sacrificio umano, ossia non è poeticamente persuaso di esso, anzi la sua civiltà ne rifugge inconsapevolmente, e il suo più bel verso è appunto di alta malinconia (« piango le cose umanamente amate »): onde la ferocia sparsa in ogni piega della sua opera tragica sa in fondo di programmatico e di letterario, sicchè la mano qui calca sui temi mitologici, sullo sfoggio di classicistici riferimenti, posti come drappeggio ricchissimo di cultura (e anche ciò è del più aperto barocchismo), a velare quella mancanza di una sfrenata volontà di dolore e di amara e crudele voluttà del male che urge così folle ad ora ad ora negli elisabettiani (Webster e Marlove), e che poteva davvero incupire e dare orrida durissima bellezza alla tragedia. Qui la superstizione, l'orrido fascino del male, non agitano le anime, e sono accettati « per ipotesi »; ed

era difficile davvero che un italiano del '600 sentisse la religione come mero atroce destino così crudamente. Il fasto verbale nel rappresentare il cupo e il tormentoso adorna la tragedia con grande perizia di forme, e ne fa certo una delle più rappresentative opere letterarie del secolo; ma la poesia vive là dove invece è la compassione per il dolore, e la contemplazione del dolente destino umano; l'autore si volge di preferenza ad un senso di purità che avvolge i cuori presi dal desiderio del bene. Così l'altro tema poetico, quello della morte, della folle e sacra volontà di uccidere, di distruggere la vita umana, rimane intenzionale ed esornativo (tema troppo barbaro per un gentile cuore quale fu quello del Dottori) lasciato al posto di cornice, e non come fondamentale forza che dia unità all'opera. La crudeltà ha qui parole illustri, ma rombanti, senza l'aspro morso che afferra, anche nel cupo dell'azione, e la strage che il padre compie è astratta, quanto violentemente narrata.

G. De Blasi.

ROBERTO SACCHETTI. — *Entusiasmi*, romanzo a cura di Benedetto Croce. — Milano, Garzanti edit., 1948 (pp. xii-450, in-16°).

La ristampa di questo romanzo, uscito postumo nel 1881, non è dovuta soltanto all'occasionale motivo della celebrazione centenaria (1) (esso ha per ambiente Milano nel 1848, e contiene una vivissima rappresentazione delle cinque gloriose giornate), ma intende far rinverdire la fama, o il ricordo, del romanziere Sacchetti. (Dai critici, per l'addietro, un po' per trascuranza loro, un po' per la difficoltà di trovare i testi, era pressochè ignorato; e fu il Croce già a riparlarne quando anni addietro indagò con varie insuete letture tra i minori del secondo ottocento (2)).

---

(1) Il Croce già aveva composto la prefazione a questa ristampa nel maggio 1943, ed essa contiene esortazioni morali-politiche (incitando « a rivolgersi al gran tesoro spirituale che l'Italia del risorgimento aveva accumulato »), che ben s'intendono ricordando quei giorni. Ma nell'agosto del '43 l'edizione venne distrutta da incursioni aeree.

(2) B. Croce nella serie dei saggi su *la Letteratura della nuova Italia* vol. quinto e sesto (Bari, 1935). Ne discorsero poi altri; ricordiamo: P. Pancrazi nella sua pregevolissima antologia: *Racconti e Novelle dell'Ottocento* (Firenze, Sansoni, 1939) dov'è gran parte di una bella novella del giovane scrittore torinese, morto di soli 34 anni: *Vigilia di nozze*; e G. Petrocchi (in *Scrittori piemontesi dell'800*, Torino, De Silva, 1848) che tracciò un breve profilo critico del S., ma con un certo grigiore di notazioni, secondo il corrente vezzo post-ermetico. Ed anche a noi accadde di accennare al S. in questo *Giorn.*, 121, 182, a proposito del Praga.

Questo romanzo non ha del tutto l'andare largo e pieno, come di storia animata da un soffio corale, qual è ad es. *La difesa di Roma* di Riccarda Huch (se è lecito l'accostamento di due temi storici affini, entrambi svolti con alta e forte coscienza morale); anzi il nostro libro accentra il proprio interesse su di alcune figure di privati, e solo s'innalza davvero dove fa sentire lo sfondo ardente e quasi il clima eroico in cui essi si rivelarono improvvisamente, nella loro intrinseca misura di uomini, nelle cinque giornate, di fronte al pericolo e alla morte. Cosicchè i loro casi appaiono un po' triti, a causa dell'intreccio disarticolato e non organico senza l'armoniosa composizione del romanzo storico manzoniano: i vari momenti formano come dei quadri a sè, quasi non necessari tra loro. Ma alcune parti sono bellissime, piene di una forza interiore intensa, scritte con fermo polso; e sono ben degne di ricordo: le pagine dell'improvviso sorgere delle barricate, ad es. con quel vento dell'inaspettato e dell'ignoto che prende tutti, quasi sete segreta d'eroismo, che solleva i cuori il primo giorno, nelle prime ore, di fronte ai morti; e la notte che segue, inerte e dubitosa, con gli eventi che dominano le coscienze, è fatta vivere con note secche e rapide, espertissime. Questo nucleo rimane il più alto e vibrante del libro; ma anche nell'altre parti non v'è mai fiacchezza romantico-sentimentale. Lo stile di questo scrittore, è a volte fin scarno e arido nel segno, per seguire il canone realistico della impassibilità flaubertiana, e il suo dialogo è sempre nervosamente snodato, anche dove più lento è il corso delle cose, dominate come da uno scrupolo di osservatore che vuole soprattutto intendere, se non riesce proprio a rappresentare con forza. Ma l'asciuttezza non rimane mai indifferenza: il racconto si muove per solo vigore di ritmo, nelle notazioni dei fatti, nelle precisazioni psicologiche, agile, scattante, e la parola usata rimane in sè modesta, con vocabolario comunissimo; persino smagrita e povera, ma perciò appunto senza sbavature e fiacchezze urtanti.

I primi capitoli, che sono una delle parti meno intense, analizzano le inquietudini e le inibizioni romantiche della gentildonna Elodia, e le smanie ugualmente sentimentali del pittore Guido, il protagonista, osservando entrambe le persone con una freddezza da verista, piena di distacco; ma l'ambiente, in questo lento avvio, risalta: la Milano fervida dei nobili e quella della piccola gente. Guido è certo il personaggio meno interessante del libro, ed è questo il difetto capitale del romanzo: la sua passione per una ballerinuccia della Scala, divenuta quindi sua moglie non degna, non riesce a legare col resto (mentre la sua rappresentazione fu forse scelta quasi a dare il contrasto tra la vita indifferente e l'eroico fuoco del '48) e non viene a innestarsi bene con le passioni di quell'anno. Sentiamo lo sbilancio tra gli eventi pubblici e gli individuali. La privata vicenda di Guido poteva indifferentemente avvenire in quel 1881 in cui il

libro fu pubblicato, simile a tante altre vicende di vinti del romanzo verista, ed è dovuta soprattutto alla colpevole fiacchezza morale del pittore, alla sua abulia; artisticamente, persuade molto di più la nettezza dello sfondo, gli scorci del mondo teatrale, la povera vita intima, la futilità, la miseria di spirito della moglie sensuale, tutta istinto, e come inconscia di sè, attonita, e succube alla madre ed a compari. Il maestro Favàro, la spia, ha pure rilievo artistico allorchè il suo amor paterno lo riscatta, dentro l'onda incalzante della rivolta, mosso da un soffio di spirituale purezza. E su tutti spicca il giovane prete Celestino, anima tutto candore ed eroica energia, votato alla morte in guerra dalla sua stessa innocenza, in cui aleggia un amor di patria attivo, limpidissimo e ardente. Le pagine sulla campagna militare dell'estate del 48, pur cosi sobrie, sono sapide di verità; e la morte di Guido al ritorno degli austriaci in Milano (pagina finale molto bella) dà al libro un ultimo interesse. Rimane però lo scompenso tra i vari nuclei intensi e ricchi, ed il centro, quello della vita del protagonista, che lo stesso autore non ama. Ma l'aver rappresentato con intima aderenza di spirito quei giorni meravigliosi e terribili, e di ricordo perenne, della Milano del '48, fa si che questo libro non possa essere dimenticato. G. De Blasi.

RAFFAELLO VIOLA. — *Pascoli*. Prefazione di Francesco Flora. — Padova, Editoria Liviana, 1949 (pp. 142) (*).

È la seconda edizione d'uno studio pubblicato a Salamanca nel 1945 col titolo « La poesia italiana di Giovanni Pascoli », completato ora da nuovi saggi, uno sul poeta latino, uno sul prosatore e antologista, più un capitolo già apparso nella « Rassegna d'Italia » dell'aprile 1947 sullo svolgimento della critica pascoliana, ove sono passati in rassegna una cinquantina di nomi, e segnati i momenti della fortuna critica del poeta. Nell'insieme dunque un « tutto Pascoli » monografico, e che per la brevità succosa trova riscontro forse solo

(*) Mentre stavamo scrivendo queste pagine ci giunse la dolorosa notizia della morte del Viola, a soli 44 anni, nel fiore dunque della sua promettente operosità di studioso. La sua attività si svolse secondo due inclinazioni, una storico-filologica, l'altra critico-letteraria. Per la prima notevoli i *Due saggi di letteratura padana* (1928 e 1941, editi dalla Liviana di Padova con pref. di Emilio Lovarini), per la seconda, col volumetto pascoliano, il saggio importante sul Fogazzaro (ed. Sansoni, 1939) e quello su Emilio Cecchi nella *Nuova Antologia*, febbr. 1950 (postumo). Della bellezza e nobiltà della sua anima fanno testimonianza, tra l'altro, alcune delicate pagine, di pascoliana finezza e tessitura, che si possono leggere in appendice al volumetto qui recensito.

nel celebre saggio del Croce, offerto con l'ambizione manifesta di segnare un punto d'arrivo nella critica sul Pascoli, e insieme dirigerla quindi su strade nuove, più attuali.

Poichè del saggio indicato del '45 — il più cospicuo, come ognuno intende —, ho già parlato ampiamente nella « Nuova Antologia » (fasc. di agosto, 1948, *Pascoliana*), mi fermerò qui solo su un punto, per dire come la visione del V., in contrasto deciso con quella del Croce, ma con metodo e procedimento che rimandano al Croce, non fa partire il vero Pascoli dall'*Ultima Passeggiata*, là dove il Croce — giova ricordarlo — iniziava e concludeva insieme il breve corso dell'arte del poeta, anzi lo rifiuta, e indica il centro vitale, di scaturigine del vero Pascoli nella zona di *Speranze e memorie*, al confine cioè fra il reale e l'ideale, ove il reale si smaterializza per farsi sogno, ma senza perdere della sua natura, necessario anzi, e presupposto d'ogni ispirazione.

Non più d'una quindicina i componimenti secondo il V., ove l'arte di questo Pascoli vero si realizza in pieno, da *Casa mia* alla *Tessitrice*, con giudizio certo severo di selezione, ma che non è di schifiltosità o di falsa aria di sufficienza, sì di desiderio di avvalorare al massimo ciò che a giudizio del critico avvalorato dev'essere. Che più d'un critico si trovi d'accordo con lui, l'abbia anzi avviato su questa strada, non ha importanza. Importa e piace come il V. ha ripensato e ragionato questo giudizio. Ne consegue che tutto l'altro Pascoli, il latino, il prosatore, si colloca ai margini del poeta maggiore quale indicato, può giovare soltanto a meglio intender questo e penetrarlo con un processo d'isolamento dei momenti o nuclei fondamentali della grande arte.

Ardimentoso certo restringere sì vasta materia in così poche pagine, fitte pertanto d'argomentazioni, or sottili, ora allusive: non sarà perciò questo un libro da dar in mano a un principiante, quant'è, di contro, proficuo all'iniziato alla difficile arte del poeta. E il V., vivendo, vi sarebbe certo tornato sopra. All'invenzione dell'insieme dei carmi e dei poemetti ad esempio, egli non ascrive importanza, eppure alcune volte ne scrive come preso da quell'invenzione, dalla felicità di essa (e ben a ragione, secondo noi), e, seguendo l'indirizzo della buona critica, la lirica latina è allineata accanto all'italiana, con la sola differenza del mezzo espressivo, siccome obbediente a una medesima ispirazione, artisticamente valida, secondo una vera e propria topica dell'immaginazione e della psicologia pascoliane — e ch'era nei principii stessi, va ricordato, della sua estetica —, colle sue ricorrenti sequenze di temi, suoni, personaggi e situazioni, entro il quadro generale o territorio della sua poesia: l'idea della morte nel *Fanum Apollinis*, la poesia dell'ombra e della luce in un bosco, in un vicolo, degli uccelli, della fanciullezza, e via dicendo. Dove la somma delle virtù creative si equilibra alle solite debolezze ivi ancora il capola-

voro, come *Pomponia Graecina* e, subito dopo, *Thallusa*, o, nel *Liber de Poetis*, per la tavolozza dei colori e le sfumature dei suoni, l'atmosfera incantata *Phidile* e alcune parti del *Fanum Vacunae*; o nelle *Res Romanae* per il gioco di allusività e reticenza, in un ambiente (si noti) carico del senso del meraviglioso, lo splendido *Laureolus* (1).

Anche la prosa del Pascoli è esaminata così, solo pei suoi riflessi cioè ed indizi della vocazione saliente del poeta, o sia che si presenti come una somma di elementi e spunti atti a ricostruire una « poetica » o un'« estetica » a fianco del *Fanciullino*, o sia trasportandoci sulla linea dell'arte come un'antologia di squarci e passi di autentica poesia, superiore talvolta a quella in versi per intensità o verità di rappresentazione, come, per stare ad un esempio, nei temi d'ispirazione garibaldina. C'è una forma d'abbandono, bene scrive il V., come in ebbrezza, da parte del Pascoli alla sua pagina, e valga per molti quest'esempio tratto da *La mirabile visione*, e di cui male sarebbe privare il lettore:

« Questo io leggo in quel libello che ognuno ha con sè, e può tro-
« varvi scritte le parole che io vi trovo: e si chiama il libro dell'anima,
« e si legge con la memoria. Ricordiamo dunque. Che cosa più spesso
« fu che trasformò d'un subito, nella nostra anima ancor pura, la
« fanciulla che ieri ci indugiavamo a guardare, nell'angiola che oggi
« non possiamo guardar più senza tremito e rossore? E quasi fug-
« giamo per non vederla più quel giorno, quasi vederla fosse fatica
« e dolore, ed invece è gioia troppo viva, che va goduta a poco a
« poco; se non fa male al cuore. Che cosa fu, se non qualche meteora
« che passò senza rumore nella nostra anima sveglia, mentre il corpo
« dormiva? Bisogna, io penso, talvolta, che la coscienza del nostro
essere sia assopita, perchè noi concepiamo quella cosa soave e ter-
« ribile che è l'amore ».

Pensiamo a qualcuno dei passi più impegnati dello *Zibaldone* leopardiano: ci riportiamo a qualcuna delle poche poesie d'amore del Pascoli, a qualche tratto del poemetto di Rigo e Rosa, sostanza d'un momento ideale che non trovò però mai il suo stato di grazia per tradursi in arte.

Anche quando il Pascoli si fa storico o critico, se eccelle, ciò non è per le ricostruzioni di pura logica e razionalità, — sebben l'iniziazione o l'impostazione sia quella del razionalismo positivista (2) —,

---

(1) Dei versi latini riportati è data sempre — da un collaboratore dell'A. — in nota la versione ritmica. Era necessaria? Tra i molti punti sui quali la pedanteria vorrebbe sostare e discutere, scegliamo uno solo: *qui morte redemit*, di Cristo, nel *Fanum* non par ben tradotto con: *che ci redense da morte*, mentre è *morendo, Cristo*, o *con la sua morte*.

(2) Di questo atteggiamento sostanzialmente positivistico in gnoseologia, congiuntosi a un inconsapevole idealismo, riprova fondamentale, come spiega il V., e s'è accennato anche per la poesia, è la forma propria della religiosità del Pascoli,

ma per la felicità dell'intuizione o illuminazione mistica, da poeta, che sa giungere ugualmente alla scoperta di verità di natura critica o storica degne di rimanere. Il che avviene soprattutto nella sua critica dantesca. Ed apprezzabilissima ben sempre anche la critica filologica dell'antologista o commentatore di classici, per l'aria nuova che vi si respira rispetto alle tendenze generali del tempo. Il V., s'è detto, procede per accenni e indicazioni senza sviluppo, e noi pensiamo qui in particolare a quell'intuizione espressa nel concetto dell'*Antico sempre nuovo* — secondo il titolo d'un'importante opera pascoliana —, così fecondo che solo oggi, ci sembra, se ne manifesta la felicità.

La prefazione del Flora, a sua volta, non è solo di convenzione, come accade spesso, ma aggiunge più di un rilievo importante, come questi due ad esempio, che la « figura » del Pascoli è altrettanto difficile che la sua arte, perchè qualche cosa di esso ci resta sempre in ombra; e che il palpito di quell'arte si avverte nella voce più sensibile dei poeti d'oggi, anche se essi furono maggiormente attratti dalla calamita dei grandi decadenti francesi (1), si avverte là dove frangono il tessuto dei versi e delle immagini, dove eludono gli accenti e le rime, e soprattutto nell'impasto fonico e analogico. Sì che neanche il D'Annunzio, sempre secondo il Flora, ed è affermazione notevole, sfugge a codesta influenza (2) quanto ai ritmi e nessi analogici delle *Laudi*.

C. Curto.

FRANCESCO BIONDOLILLO. — *I contemporanei*. « Panorama della letteratura italiana odierna ». Editoria liviana. (« Guide di cultura contemporanea »). — Padova, 1948 (pp. 130).

Quello dei cosiddetti panorami non è mai un genere facile, e assai difficile quando si tratti di materia vicina, cangiante e variabile a ogni spostamento di visuale, a ogni giro di vite del nostro cannocchiale. Che a veder meglio dobbiamo, certe volte, adoperar rovesciato.

---

d'un vago misticismo da positivista cristiano, sospeso tra la negazione leopardiana e la fede cristallina manzoniana. Segnaliamo in proposito il bell'articolo di Luigi Pescetti, *Religiosità del Pascoli*, nel *Popolo Nuovo* del 29 dic. 1949.

(1) Per questo punto giovi l'articolo-recensione al libro del V. di Emilio Cecchi, *Il Pascoli tra gli uomini d'oggi*, nell'« Europeo » del 29 genn. 1950.

(2) Per questa influenza, ma posta come reciproca fra Pascoli e D'Annunzio, mi sia lecito rimandare al mio *La poesia del Pascoli* (Torino, 1940), specie a p. 31 e 229 e passim, dove l'antinomia solitamente posta tra i due poeti è risolta in un parallelismo di fenomeni finitimi.

Si tratta dunque di trovar la distanza giusta, tra noi e il paesaggio; e chi gli si colloca troppo vicino, chi troppo lontano, e tra questi secondi collocherei anche il Biondolillo. Il cui metro al giudizio e alla valutazione non è tanto cavato dall'opera in sè, nell'autonomia del suo essere starei per dire fenomenico, con una sua legge e una sua tecnica, quanto dalla tradizione, secondo un ideale che a definirlo si potrebbe dire umanistico. Valga questa sua dichiarazione finale: « Sicchè è da concludere che la critica odierna respira la stessa aria « viziata in cui boccheggia la nostra poesia ultimissima, e che, come « per questa, così per quella è necessario aprire i vetri e affacciarsi « al grande spettacolo della vita, vita che sia concretamente umana, « vita corroborata da un saldo, sano ed equilibrato pensiero » (p. 124). È, dal passo citato, facile immaginare, al lettore, quale il tono caldo, eloquente, di tutto il libro; e, per contrapposto, altrettanto facile immaginare anche la nota forte, a tratti, ad esclamativi, delle condanne (come quando una volta l'A. pare quasi dolersi che un certo autore goda ancora la luce del giorno...). Personale perciò e tutta risale viva l'opera, non frutto d'improvvisazione (il suo precedente al 1939 con un'*Introduzione ai contemporanei*) nè di racimolature da scritture altrui, e anche, perchè l'A. domina la sua materia, opera tessuta bene: il che per quella « contemplazione del disordine », a riprender una indovinata definizione di Silvio Benco, ch'è la letteratura contemporanea, non è piccolo merito.

Le pagine quindi da segnalarsi come migliori, saranno quelle d'abbandono del critico agli scrittori di più immediata umanità, quali Salvatore di Giacomo, il Saba, l'Anile dei sonetti religiosi, o Tecchi e Savarese e Valeri e qualche altro, o quelle notevoli anche per chiarezza e penetrazione su Pirandello, su Ugo Betti, sui narratori dell'ultimo ventennio. Il D'Annunzio pare un momento coinvolto nella condanna quasi sommaria dei dannunziani, ma poi, e non so se l'A. se n'avveda, il poeta nel confronto di essi ci torna a poco a poco nella giusta statura, attraverso gli spiragli di alcuni felici incisi. Il Panzini è bene individuato, non so però se tutti saranno d'accordo nel mutamento della prospettiva del Panzini vero da quello della *Lanterna di Diogene* a quello delle *Fiabe delle Virtù*, o sul giudizio d'una lingua e d'una sintassi definite bizzarre e pedantesche; e non saprei condannare in lui l'abito professorale, che c'è, è vero, ma è anche elemento integrale, costitutivo dell'umorismo suo stesso. Fuori del suo autobiografismo lirico Panzini non è più Panzini. E se il Biondolillo è un po' avaro con Ada Negri, parmi dia troppo a Sibilla Aleramo; del Bacchelli piacerebbe veder messo in luce il vigore intrinseco all'ispirazione e la cultura grande; e ne vedo dimenticata proprio l'opera maggiore, *Il mulino del Po*. Non si riconoscono neppure i valori di funzione storica dell'essenzialismo ungarettiano o di quello corretto e mitigato del Montale; troppo alzato, di contro

il Gerace (gli si possono perdonare versi come questi: « O Giovanni, Giovanni, oh com'è bella — com'è bella, Dio mio, Questa foresta! »? A me par di no), mentre appaiono dimenticati Francesco Chiesa, e, nel pur ottimo capitolo sulla poesia religiosa, il nome di Giulio Salvadori. E mai nominato il Pascoli: è possibile dimenticarlo per la manifesta influenza della sua arte sui modi di tanta nuova poesia? E infine, sebbene paia pedantesco il rilevarlo, ma non è, trattandosi di una « guida di cultura », in una seconda edizione che ci auguriamo prossima, sarebbe desiderabile qualche dato cronologico di più, e una più accurata bibliografia.

Farebbe male però il lettore, mi preme dirlo, se s'impuntasse su queste ed altre simili discordanze o disquilibri, fatali in sì vasta materia: un panorama, s'è detto, è come un paesaggio; il gioco delle luci e delle ombre è frequente, variano le tinte. Importante si è avere una guida, quale questa del B., esperta e sicura che tracci il sentiero. Il resto del cammino chi vuole e sa può compierlo da sè.

C. Curto.

ANNUNZI

Giuseppe Petraglione. — *Monumenti e figure di storia pugliese.* — Galatina, 1949-50. [Pubblicazione postuma e notevole, che accoglie alcuni più interessanti e meno accessibili fra gli scritti sparsi del compianto studioso pugliese, che a me fu caro e promettente discepolo all'Università di Messina. Il merito di essa spetta ad Aldo Vallone, che dirige con zelo intelligente le « Pubblicazioni sotto gli auspici del Liceo P. Colonna di Galatina (Lecce) a cura degli Amici del Libro ». Sul compianto Petraglione, defunto a Bari nel '47, studioso seriamente preparato nel campo della nostra letteratura e della storia, collaboratore anche del nostro *Giornale*, si legge qui volentieri l'eccellente profilo biografico » dovuto a Luigi De Secly, seguìto da una diligente bibliografia delle pubblicazioni.

I saggi trascelti fra i numerosi lasciati dal P., che negli ultimi anni, trascorsi a Bari, si prodigava anche in articoli vivaci di carattere divulgativo nei giornali della regione, sono i seguenti: 1. *L'introduzione della stampa in Puglia*; 2. *Per la storia della Disfida di Barletta. Graiano d'Asti*; 3. *Mazzini e il Colonnello Perotti*; 4. *La Puglia e i Pugliesi nelle « Confessioni » del Nievo*; 5. *Giosue Carducci e la Puglia*; 6. *La cattedra dantesca a Roma e le lettere inedite di G. Bovio a G. Carducci.* V. Cian].

Scritti in onore di Renato Serra, a cura del « Comitato Onoranze Renato Serra » in Cesena. — Milano, ed. Garzanti, 1948, pp. 267. [Questa nutrita raccolta di articoli e saggi vari di molti critici e scrittori ed anche giovani letterati italiani (taluni dei quali indulgono a modi di pseudo-critica che non ci soddisfano) è un nuovo documento di quel curioso e ancora vivace culto per Renato Serra, che dura ormai da più di venti anni, e non è servito se non a confondere, e a rendere più vaga l'immagine di questo gentile letterato. Non che ormai possano esistere serie discrepanze sul valore della sua critica, sul posto che essa viene ad occupare tra quella degli studiosi coevi a B. Croce (cioè di coloro che pur apprendendo da questo, gli furono e sono a lato con diverso animo, e spirito aperto a certe squisitezze inquiete ch'egli guarda sempre con giusto sospetto), e insomma, sulla novità e genuinità della sua voce, sul significato del suo intimismo psicologico un po' decadente. Anche in questo volume si vedano gli studi di Francesco Flora (*Poetica e stile di Serra*), Alfredo Gargiulo (*Socialità di Serra*), Attilio Momigliano (*R. Serra morì celebre...*), Pietro Pancrazi (*La figura di R. Serra*), Manara Valgimigli (*Gentilezza di Renato Serra*), che sostanzialmente concordano nel disegnare la figura del letterato morbido e sottile, del critico acuto, che diede l'avvio allo studio di alcuni scrittori contemporanei e ci lasciò parecchie notevoli definizioni ed intuizioni, che il tempo doveva confermare e sviluppare.

Le altre pagine che completano il volume appartengono invece al « culto » serriano, e finiscono col dispiacere a quanti del Serra hanno alta stima, ma non per questo credono gli si debba attribuire un posto e un'importanza che non gli competono. Peggio ancora poi quando il Serra serve solo da pretesto per divagazioni ed esibizioni che con l'opera dello scrittore di Cesena non hanno nulla a vedere, e ben poco interessano il lettore. E. Giachino].

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

Furie del Monti contro lo Stella (Da una lettera sconosciuta). — Negli ultimi tre volumi della monumentale edizione lemonnieriana dell'Epistolario di Vincenzo Monti, frequenti s'incontrano le allusioni a una delle imprese che più gli stettero a cuore nell'ultima fase della sua attività di letterato e di polemista. Dal 1818 al '26 possiamo seguire via via l'uscita dai torchi dei sette volumi della *Proposta* di correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca, le vicende dello spaccio, l'assiduità della collaborazione col Perticari, troncata poi dalla morte di questo, i consensi e le lodi, nonchè le critiche presto sferrate dagli oppositori, che le vivaci reazioni del Monti non valsero mai a far tacere del tutto.

Un punto tuttavia resta poco chiaro: quello dei patti per la stampa, per il finanziamento, lo smercio e i diritti dell'autore; nè le cure diligentissime del Bertoldi hanno dissipato le incertezze. Dacchè il documento circa le condizioni poste dall'amministratore della I. R. Stamperia, e sottoscritte dal Monti, tratto dall'Archivio di Stato di Milano, mal s'accorda con le due lettere collocate subito dopo questo contratto, che è dell'agosto 1817, nelle quali il Monti allude non a quel contratto, come pensa il Bertoldi, ma ad altra convenzione pattuita poi con l'editore Stella.

Evidentemente il Monti, raggiunto l'accordo con la Stamperia, dovette preoccuparsi di affidare poi l'opera a un editore che l'amministrasse e diffondesse. Fu appunto lo Stella quello che si assunse l'impegno di soddisfare con successivi acconti il debito verso la Stamperia, di pagare anticipatamente all'autore tutti i suoi diritti, e di far conoscere al pubblico mediante un manifesto — al quale si fa riferimento in più lettere — il piano e le condizioni di vendita dell'opera agli associati. Che avesse avuto dallo Stella il suo compenso, lo dice esplicitamente il Monti (a proposito d'un'arbitraria maggiorazione di prezzo segnalatagli da Reggio) in lettera dell'8 aprile 1818 con queste parole: « Gli è ben vero ch'io ho venduta allo « Stella e Compagni a pronti contanti tutta la edizione dell'opera « mia; ma gli è vero ancora che i compratori deggiono stare ai ter- « mini del manifesto ». E tale cessione non può essere avvenuta quindi che nell'intervallo fra queste due date. Ma poichè a sua volta dalla lettera n. 2030 datata 24 gennaio 1818 si ricava che, per la lentezza

della tipografia, il primo volume della *Proposta* era tuttavia sotto i torchi, e dalla n. 2044 del 14 marzo che di esso lo Stella aveva già venduto in Milano 500 copie in tre giorni, il biglietto non datato n. 1982 diretto allo Stella per sollecitarlo a corrispondere a quell'« assassino » della Stamperia « un altro acconto », parrebbe opportuno spostarlo a più tardi, a consegna avvenuta del volume stampato, e cioè posteriormente alla n. 2030 e non prima.

Comunque sia di ciò, mi pare certo che l'altro biglietto, pur esso non datato, n. 1981, che il Bertoldi pone subito dopo il documento dell'Archivio di Stato come riferentesi ad esso, e addirittura databile al 22 agosto del '17, debba essere posto in relazione con l'altro contratto stipulato con lo Stella per lo spaccio dell'edizione. Un dato nuovo, di cui sono venuto in possesso, mi permette di restringere ulteriormente il lasso di tempo fra l'agosto '17 e l'aprile '18.

Ecco qui una lettera ben datata e diretta al signor Parea, presumibilmente un impiegato o socio dello Stella, lettera il cui autografo si trova da poco tempo presso di me, e che restò sconosciuta al Bertoldi, la quale chiarisce, mi pare, anche il biglietto n. 1981 diretto al signor Borsa, e permette di rettificarne con miglior fondamento l'occasione e la data.

Caro Parea,

mi prometteste ieri mattina che avendo già dato a Silvestri diciotto esemplari dell'opera mia, avreste immediatamente mandato anche al Sonzogno le sessanta copie convenute nel nostro contratto, e riconosceste cosa giustissima che avendone conceduta la vendita ad un libraio non compreso nel Manifesto molto più si doveva concedere al Sonzogno che da tanti mesi si era studiato a raccogliere Associati.

Ora io so che la vostra promessa non è stata adempita; e ciò non può essere colpa vostra, nè del Sig.r Borsa, ma d'alcun altro. Ora io vi prego di dirgli, qualunque siasi, che se in virtù del contratto io sono nell'obbligo di dare compimento all'opera secondo il Manifesto, la riputazione dell'opera stessa sta tutta nelle mie mani; e che se io sarò spinto agli estremi ridurrò l'opera stessa a tale che tutti si ritirino dall'Associazione.

Ho presso il pubblico qualche fama di più del bisogno da giocarmi senza avvilirmi, e non mi mancano mezzi da giustificare davanti allo stesso pubblico lo strapazzo che farò del proprio mio lavoro. E allora la Ditta Stella avrà sulle spalle sei e dieci volumi se occorre, ma di cose che non varranno un c..., e che io farò pentire chi non sa essere cortese con gli scrittori.

Questo ditegli, e salutando il Sig.r Borsa credetemi

il vostro amico
V. Monti

Di casa 24 Febb.o 1818.

fuori: Al Sig.r Parea
presso il Sig.r Stella.

È chiaro adunque che nell'imminenza della pubblicazione del primo volume della *Proposta*, s'era stretto un contratto con certe condizioni di vendita, e che era stato diffuso un manifesto con l'indicazione dei librai presso i quali si raccoglievano le sottoscrizioni.

Nell'applicazione delle clausole sorse ben presto un contrasto fra l'autore e l'editore per l'inclusione del libraio Silvestri e l'esclusione del Sonzogno dal diritto di vendita. Di qui le furie e i fieri propositi del Monti nella lettera al Parea, nella quale due volte è nominato il signor Borsa, esso pure appartenente alla Ditta Stella. Mi pare probabile che il Parea mostrasse subito la lettera al Borsa, il quale deve aver risposto sui due piedi con altro biglietto inviato al Monti, che allora risiedeva in Milano poco distante dalla sede della Ditta, scaricando la colpa forse su altro suo impiegato, e certo protestando contro i propositi espressi dal Monti, che in verità sovvertivano la lettera e lo spirito del contratto. Suppongo quindi che a sua volta il Monti, il giorno stesso 24 o 25 febbraio, sbollite le sue ire, rispondesse al Borsa col biglietto n. 1981 dando dell'« imbecille » all'impiegato che aveva travisato le intenzioni espresse dal Monti, e dichiarando di non pensare affatto a non osservare « il contratto firmato ieri ». Dove la determinazione « ieri » dev'essere intesa in senso più lato, volendo significare l'assurdità del pensare che faceva il Borsa che si potesse ritenere dal Monti per non valido un contratto sottoscritto da poco.

Questa lettera inedita, che ho il piacere di comunicare, m'induce quindi a porre in stretta relazione con essa l'altra al Borsa — unica, come quella al Parea, a tale destinatario —, e a collocarle ambedue immediatamente dopo la lettera, datata di casa il 23 febbraio '18, al marchese Trivulzio, con la quale accompagnava l'omaggio di alcuni esemplari, certamente freschi ancora di stampa, di quella *Proposta*, che, com'è noto, si fregia in fronte della dedica a tanto riverito e amato fautore del Monti e della sua scuola.

FAUSTO FASSIO.

L'ALFIERI E LA PENELOPE. - L'ULTIMO INCONTRO. — L'Alfieri racconta nella *Vita* (1) « un accidente veramente di romanzo », l'incontro dopo vent'anni colla Penelope Ligonier, al momento d'imbarcarsi a Dover per il Continente alla fine d'Agosto 1791. Quegli amori appassionati del 1771 non sono stati finora adeguatamente illustrati dai biografi dell'Alfieri, ma i fatti centrali — i ritrovi clandestini, il duello, la fuga degli amanti, il divorzio — nella forma che ha voluto dar loro il protagonista stesso, sono abbastanza ben conosciuti (2). A Dover l'Alfieri rivede la signora « ancora bellissima e quasi nulla mutata » e rimane stranamente commosso. Non si parlano, ma la signora gli « schiude un sorriso » che deve avere detto

(1) *Vita di Vittorio Alfieri*, Firenze, 1822, vol. II, pp. 166-170.
(2) Cfr. questo *Giornale*, 90, 5 sgg.

molto. « Si arrivò a Calais; di dove io molto colpito di quella vista « così inaspettata, le volli scrivere per isfogo di cuore, e mandai la « mia lettera al banchiere di Douvres, che glie la rimettesse in proprie « mani, e me ne trasmettesse poi la risposta a Bruxelles, dove sarei « stato fra pochi giorni. La mia lettera, di cui mi spiace di non aver « serbato copia, era certamente piena d'affetti; non già d'amore, « ma di una vera e profonda commozione di vederla ancora menare « una vita errante... ».

Questa lettera è rimasta ignota, pare, a tutti i biografi, benchè stampata in una Rivista Inglese del 1851 (1). La trascrivo com'è ivi stampata:

« Călais, Mercredi, 24 Aout, 1792 [1791].

« Madam, — Mon silence en vous revoyant après vingt années d'absence, a été le fruit de l'étonnement, et non pas de l'indifférence. C'est un sentiment qui m'est inconnu pour les personnes qui m'ont intéressé une fois, et pour vous surtout, dont j'ai à me reprocher toute ma vie d'avoir été la principale cause de toutes vos vicissitudes. Si j'avois eu le courage de m'approcher de vous, ma langue n'auroit certainement jamais retrouvé d'expression pour vous rendre tous les mouvemens tumultueux de mon âme et de mon coeur à cette apparition si subite et si momentanée. Je n'aurois trouvé que des larmes pour vous dire tout ce que je sentais; et en vous le traçant confusement sur ce papier, elles viennent encore m'interrompre. Ce n'est pourtant pas de l'amour qui me parle pour vous, mais c'est un mélange de sentimens si tendres, de souvenirs, de regrets, et d'inquiétude pour votre sort présent et future, que vous pouvez seule comprendre ou diviner. Je n'ai dans le cours de ces vingt ans jamais sçu au juste de vos nouvelles. Un mariage d'inclination que j'appris que vous aviez fait, devoit faire votre bonheur. J'apprends à présent que cela n'a pas rempli vos espérances: je m'en afflige pour vous. Au nom de Dieu, faites-moi seulement sçavoir si vous êtes heureuse au moins; c'est là l'objet de mes voeux les plus ardents. Je ne vous parle point de moi; je ne sçais pas si mon sort peut vous intéresser de même; je vous dirai seulement que l'âge ne me corrige point du défaut de trop sentir; que, malgré cela, je suis aussi heureux que je puis l'être, que rien ne manqueroit à ma félicité, si je vous sçavois contente et heureuse. Mais au cas que cela ne soit pas, adoucissez-moi du moins l'amertume de cette nouvelle en me disant expressément que ce n'est point moi qui en ai été la cause, et que vous ne désespérez pas d'etre encore heureuse et d'accord avec vous-même.

« Je finis, parce que j'aurois trop de choses à vous dire, et que ma lettre deviendroit plustôt celle d'un père, que celle d'un ancient amant. Mais la cause de mes paroles étant dans la sensibilité de mon coeur, je ne doute point que la sensibilité du vôtre, dont j'ai été convaincu, ne les reçoive avec indulgence, et avec un reste d'affection que je n'ai pas mérité de perdre de votre part. Si vous voulez donc me dire quelque chose de vous, et que ma lettre ne vous a point déplu, vous pouvez addresser votre réponse à Bruxelles, poste restante. Si vous ne jugez point à-propos de me répondre, faites seulement sçavoir à la personne qui vous fera remettre celle-ci, que vous l'avez reçue. Cela me consolera un peu de la douleur que m'a causé le rétracement subit de vos infortunes, que votre vue a toute réveillées dans mon âme. Adieu, donc, adieu.

Vittorio Alfieri ».

---

(1) *Notes and Queries*, series I, vol. IV, 27th September 1851, p. 222. Per l'epistolario di Alfieri di cui si attende una nuova edizione, cfr. L. CARETTI in *Annali Alfieriani*, I (1942), pp. 191-208.

L'editore della Rivista nella sua nota di schiarimento c'informa che l'originale di questa lettera « è di proprietà d'un nobile, parente della signora infelice ». Sarebbe importante vedere l'originale anche per verificare la data che pare scorretta; ma le mie indagini per rintracciarla son finora rimaste senza risultato. Anche la data della risposta della Penelope riprodotta a piè di pagina dall'Alfieri nella *Vita* deve avere la data sbagliata e invece di *Aprile* si deve probabilmente leggere *Agosto*. Senza tali correzioni, tutta la cronologia di questo viaggio alfieriano è incomprensibile!

L'Alfieri nella *Vita* ci si mostra molte volte inferiore a se stesso. La Penelope si rivela nella sua bellissima lettera una donna di carattere deciso, che non rimpiange la sua sorte, che ha scelto la sua strada e che non sente bisogno della compassione nè del vecchio amante nè di nessun altro. L'Alfieri si sarebbe aspettato una risposta diversa, più sentimentale, più dimessa e, chi sa, forse un mezzo invito al riavvicinamento. Si sentì invece offeso e parla di quella che gli aveva scritto così schiettamente come di un « ostinato mal inclinato carattere ». Questo è indegno dell'uomo che aveva scritto la lettera qui riprodotta. Egli non aveva nessun diritto di fare il moralista in questa occasione e infatti non lo fece, perchè la sua lettera non è altro che una delicata offerta sull'altare d'un vecchio amore, ispirata da « una vera e profonda commozione ». Invece, narrando quest'episodio più tardi si ricordava piuttosto dell'effetto prodotto in lui dalla risposta della signora, indipendente quanto mai, e per niente proclive a secondare sentimentalità romantiche. Ci pare di sentire un'eco della scena di sapore goldoniano dove l'Alfieri diciottenne fa una figura alquanto ridicola e nondimeno la descrive come se tornasse a suo onore: « Al « ponte di Lagoscuro m'imbarcai su la barca corriera di Venezia; « e mi vi trovai in compagnia d'alcune ballerine di teatro, di cui « una era bellissima; ma questo non mi alleggerì punto la noia di « quell'imbarcazione che durò due giorni ed una notte, sino a Chiozza, « atteso che codeste ninfe faceano le Susanne, e che io non ho mai « tollerato la simulata virtù » (1).

La conoscenza della lettera alla Penelope cancella l'effetto un po' antipatico che ci fa il racconto dell'episodio come sta nella *Vita*. L'Alfieri aveva un cuore migliore di quanto non ci abbia voluto mostrare.

Cambridge. E. R. VINCENT.

(1) ALFIERI, *op. cit.*, p. 106.

CRONACA

SPOGLIO DEI PERIODICI

a cura di

M. Boni, C. Curto, G. De Blasi, A. Scaglione, G. Vidossi, L. Vigliani.

Annali della Scuola normale superiore di Pisa (s. II, vol. XVIII, fasc. 1-2, '49): W. Binni, *Eugenio Donadoni nel venticinquesimo anniversario della morte*; L. Petroni, *Le Rime del Tasso*: 1. Per un più esatto e comprensivo giudizio sulle *Rime*; 2. I canzonieri giovanili e le rime amorose estravaganti e ad istanza d'altri: il motivo dell'amore; 3. Rime composte prima e durante la reclusione di S. Anna: il vagheggiamento della quiete; 4. Le rime d'occasione; le canzoni al Metauro e alla principessa di Ferrara, ed altri componimenti; 5. Le rime sacre e il dramma morale e religioso; — (3-4): Maria Sampoli Simonetti, *Il Decameron, problemi e discussioni di critica testuale*, dopo un esame scrupoloso e sul fondamento di prove, che anche a noi sembrano incontrovertibili, la Sampoli conchiude che « non si può « affatto sostenere (come ha fatto il Chiari) che B. — ossia il codice « Decameroniano Hamilton 90 di Berlino — sia l'autografo del Boc« caccio. Questo codice, presentando il *Decameron* almeno tre par« ziali rielaborazioni che vanno gradualmente e formalmente perfe« zionandosi (FL^4, 7L^9, PN^3), appartiene a quella che par risultare « la definitiva e che fa capo a un archetipo X »; A. Perosa, *Testi umanistici*: 1. Lettere di stato e d'arte di Federico di Montefeltro.

Atti e Memorie della Società istriana di archeologia e storia patria (N. S. vol. I = LIII della Raccolta, '49): G. Vidossi, *Matteo G. Bartoli, ricordi d'un compagno di scuola*; B. Ziliotto, *Dante e le grotte del Carso*, mostra che nel carme latino che il Boccaccio indirizzò nel 1359 al Petrarca, inviandogli una copia della *Divina Commedia*, i versi 16-17 non accennano alle grotte del Carso: *culmen et antra* vanno legati con *Parnasi, Iulia* con *Pariseos*; G. Quarantotti, *Sviluppi storici dell'idea nazionale e unitaria a Trieste e in Istria*, con riferimenti ai letterati che vi ebbero parte.

Belfagor (IV, 1, 31 gennaio '49): G. Marzot, *Guido Gozzano*: contro la tendenza a « risolvere il fenomeno G. in elemento di pura letteratura » rileva le intime esperienze di pensiero del G. (positivismo, nietzschianesimo, buddismo) in relazione con i momenti (oggettivo, morale, ironico) della sua storia poetica (studio denso e sulla fine con-

gesto, perciò non del tutto evidente nè persuasivo); L. Russo, *Politicità del Petrarca*: premesso che la politicità implica « tutta la visione etico-lirica di uno scrittore », mentre la politica è costituita da « episodi ed atteggiamenti comuni di vita », riconduce (con qualche sforzo) il così detto patriottismo del P. alla difesa del suo amore umanistico di Roma e del suo ideale cenobitico di pace; al primo si ridurrebbe anche il gusto encomiastico dell'individuo e la celebrazione della virtù guerriera e politica; mentre ai modi della pubblicistica anticlericale del tempo vanno ricondotti i sonetti contro la Curia avignonese e dall'ideale del *De ocio religiosorum* dipende la lettera a Jacopo Bussolari; nel farsi apostolo di crociata il P. mescola con naturalezza sospiri civili e religiosi ai sospiri amorosi, ecc.: « Per il P. « non solo non c'è una patria comunale e tanto meno una patria « nazionale, ma non c'è nemmeno una patria terrena, ... la sua patria « più genuina è l'Elicona... fortemente spiritualizzato e cristianiz- « zato; l'altra patria politica non esiste »; — (2, 31 marzo): L. Russo, *Il platonismo del Petrarca ed il sonetto del « vecchierello »*: dopo accenni polemici alle varie interpretazioni e specialmente a quelle del Calcaterra e del Croce (viziata la prima da allegorismo cattolicizzante, la seconda da pregiudizio realistico), sostiene che « la vicenda dell'innamoramento avviene nell'atmosfera di un sopramondo platonico » e che pertanto il sonetto del « vecchierello » come tutto il *Canzoniere*, « non vada interpretato realisticamente, come il diario d'una vicenda « amorosa, e nemmeno troppo cattolicamente, come l'itinerario di « un'anima assetata del suo redentore »; perciò in esso non sussistono due motivi (sacro e profano), nè tanto meno dissidio: « Nessun con- « flitto per il P., perchè tutto egli trasferisce in un piano sidereo, « diafano, idealistico... nel quale l'imagine di nostro Signore e l'ima- « gine di Laura, il desiderio del vecchierello e il desiderio dell'amante « sono una cosa sola »; e se l'esigenza dell'unità artistica del sonetto è da riconoscersi al fondo dell'interpretazione del Calcaterra, l'intuizione del fondamentale platonismo dell'ispirazione del P. è da riconoscersi già nel De Sanctis; E. Bonora, *Italo Svevo* (con nota bibliografica di inediti e studi critici sveviani pubblicati dopo il 1929); L. Russo, *Aspro tirocinio di poeti* (*Carducci e Nencioni*): chiarisce il carattere della durevole amicizia fra i due coetanei e corregionali, profondamente diversi per gusto letterario e carattere morale (paesano e classicista il C.; europeizzante, decadente e crepuscolare il N.), ma legati da un'affinità profonda: « entrambi combattevano contro « la vecchia Toscana granducale e si affacciavano a un mondo nuovo « di vita e di poesia »; — (3, 31 maggio): G. Carocci, *La polemica antidecadentistica di Giosue Carducci*: parte da un concetto che riconosce impreciso (« decadentismo » come « decadenza romantica ») e cerca di seguire e coordinare (in modo non sempre persuasivo) i pensieri del C., accennanti (oltre le speciose apparenze del provincialismo e della retorica classicistica) alla sensazione, sia pur confusa e contraddittoria, che egli ebbe del venir meno nell'Europa borghese e nella stessa risorta Italia durante il secondo Ottocento delle idealità rivoluzionarie del principio del secolo; sensazione per la quale il C. si inserisce « con la sua coscienza di moralista nel pieno della crisi post-

romantica »; G. Getto, *Struttura e poesia nella « Gerusalemme Liberata »*: premesso un sobrio accenno ai motivi d'insoddisfazione che presenta la moderna critica circa la definizione del sostanziale carattere della poesia tassesca, ravvisa gli elementi strutturali della *Gerusalemme* nell'esperienza cortigiana ed accademica, nella consapevolezza dei problemi dell'arte politica, nella perizia del mestiere delle armi, nella pratica della religione « sentita come spettacolo e liturgia », nella sensibilità decorativa e coreografica; e riconosce la poesia « in un ritmo sentimentale, in un'atmosfera interiore », nei quali il T. appare come il poeta « della perenne illusione e delusione della vita, « della inquieta solitudine dell'anima, dell'anima assorta in un sogno « e subito delusa dal suo svanire »; solitudine che è quindi, secondo i vari aspetti delle persone e delle cose, amorosa, magica, epica; da questo senso della solitudine dell'uomo deriva nel T. « la poesia della morte », dalla quale si effonde in definitiva « un vago suggerimento religioso »; G. Contini, *Santorre Debenedetti* (ampia e commossa necrologia); L. Russo, *Alfredo Panzini, ultimo umanista poeta* (discorso letto in Rimini per il 10° anniversario della morte); — (4, 31 luglio): L. Russo, *Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo* (saggio commemorativo, nel quale hanno ricevuto speciale risalto polemico la concezione del letterato e quella della religione, proprie dell'A.); G. Trombatore, *Luigi Capuana critico*: formulatore della poetica del verismo (al quale portò come artista un contributo più sensibile ai suoi tempi di quello del Verga), in lui si può vedere « l'anello di « congiunzione tra l'estetica del De Sanctis e quel canone di poesia e « non poesia di cui il Croce fa così larga applicazione »; come la sua arte non aderì ai precetti della poetica positivistica, così la sua critica non fu « nè positivistica nè umanistica... fu solo realistica o meglio umana », ed in essa fu costante l'atteggiamento polemico; L. Russo, *L'« Inno a Satana » e le sue ripercussioni polemiche*: storicamente queste « più importanti » queste che l'inno stesso, perchè in esse affiora « una fede religiosa che il C. ebbe sempre e fu quella deistica »: « deista anticlericale » il C. rappresenta l'aspetto ottocentesco della « lotta politico-religiosa che si è combattuta in Italia da tre secoli ». — (5, 30 settembre): L. Russo, *Il Cuoco e il Foscolo interpreti del Machiavelli*: l'interpretazione del C. (espressa in due brevi frammenti di un'opera che non abbiamo e forse non fu scritta: il *Viaggio in Italia nel secolo di Leone X*; si leggono nel vol. *Scritti vari* a cura di N. Cortese e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1924), ha carattere « storico » e precede di sei anni quella di carattere « passionale » e « fantastico » del F.: in essa già balena « il concetto di M. tecnico della politica, caro agli interpreti del Novecento »; L. Vincenti, *Alfieri e lo « Sturm und Drang »*: osservata la necessità di approfondire l'accostamento istituito dal Croce tra l'A. e lo *S. u. D.*, rileva con penetrante analisi una ricca serie di analogie, affinità e contrasti, dalla quale la personalità poetica dell'A. riesce vivamente illuminata in sè stessa e nel quadro della storia dello spirito europeo: l'A. « si trova fra gli ' Stürmer ' « ed i classici tedeschi, fermo in una posizione intermedia, dalla quale « non si vede bene come possa progredire. Passato e avvenire, vo- « lontà e istinto sono in lui un sol nodo che gli impedisce di rovinare

« come gli ' Stürmer ', ma altresì di liberarsi come un Goethe ed uno « Schiller. Chi pretende di trarlo all'anarchia degli uni o alla chiarezza « degli altri gli usa ugualmente violenza »; S. Antonielli, *Giuseppe Ungaretti* (con nota bibliografica); A. Del Monte, *Temi interpretativi della poesia del Belli*: dopo aver osservato che due pregiudizi, uno biografico ed uno critico, hanno a lungo impedito un giudizio sicuro, da un rapido esame dei più accreditati saggi biografici e critici e da una scorsa tra le poesie, eccepisce che il B., se fu grande poeta, grande uomo non fu: « triste e tetro, non burlone », « non vero satirico », fu un « anarcoide, forse inconsapevole, certo tranquillo e praticamente rassegnato al presente per timore dell'avvenire »: il che spiegherebbe anche la bigotteria degli ultimi anni, se pure anche questa non derivò « dal trovarsi smagato davanti a quel mondo di desolazioni ch'egli stesso aveva creato »; — (6, 30 novembre): L. Russo, *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*: il F. giunse tardi alla comprensione della grandezza di D.; prima però dell'esperienza dell'esilio ed attraverso il superamento dell'avversione settecentesca e la scoperta del valore religioso-estetico della *Commedia*, come poesia nata dal travaglio del pensiero teologico e dalla contemplazione della prassi storica della Chiesa del suo tempo: concezione che, mentre si riattacca a quella del Vico, prelude a quella del M., il quale, attraverso il F., deriva dall'Alfieri il concetto della libertà, della dignità e dell'indipendenza dello scrittore, e con nuovo sentimento patriottico e democratico lo applica a Dante, del quale rivaluta il carattere morale, avviando così l'interpretazione storico-politica della sua opera; E. Cecchi, *Lorenzo il Magnifico* (è il discorso, rapido e succoso, tenuto all'Accademia dei Lincei il 5-6-49): accennato alla singolarità della figura del Magnifico, riemergente da ogni detrazione « nella sua possanza tranquilla, nella sua grazia sovrana »; passati in succinta rassegna i giudizi della critica letteraria, ravvisa in un « superiore dilettantismo » il carattere poetico di L., che pure si rivela « poeta dell'azione felice e della fiorente giovinezza » in una forma contraddistinta da una particolare « trepidità di segno »; tratta poi brevemente della politica e del mecenatismo del Magnifico; L. Caretti, *Sulle lettere del Foscolo all'Arese*: importanti osservazioni sul carattere « romanzesco » di queste lettere — materiale preparatorio di un « libro » del « genere » dell'*Ortis* — e sulle manchevolezze dell'ordinamento adottato dal Carli nel primo vol. dell'*Epistolario* del F. nell'edizione nazionale (Firenze, Lemonnier, 1949), troppo soggettivo rispetto ad una tradizione che il C. crede poter ravvisare negli apografi del De Tipaldo.

Convivium (XV, '43, 2): B. Sanvisenti, *Le « Soledades » del Gongora*, notevole, con vari riferimenti a poeti italiani; M. Ziino, *Le opere del Manzoni nell'edizione nazionale*, sul vol. I delle *Opere* del M. con interessanti osservazioni sul testo dei *Promessi Sposi*; U. Sesini, *A proposito del « naufrago » manzoniano*, sul noto passo del *Cinque Maggio*, di cui propone una nuova ed acuta spiegazione; G. Osella, *Qualche nota sull'opera di Letterio di Francia*; — (3): G. B. Salinari, *Le traduzioni oraziane del Carducci*, in prosa, cominciate come eser-

citazioni linguistiche e stilistiche, poi proseguite col proposito, non portato a termine, di tradurre e commentare tutte le liriche del Venosino; G. Getto, *Per un saggio su Franco Sacchetti*, a proposito del volume del Li Gotti, con nuove osservazioni, tendenti a mettere in rilievo un fondamentale « dilettantismo », in senso non deteriore, nell'arte del S.; — (4): E. M. Fusco, *Moretti*, sulle novelle; L. Gennari, *La « Bufera », oggi*, sul romanzo di Edoardo Calandra; A. Castelli, *Di alcune similitudini di Chaucer*, con qualche riferimento a Dante, al Petrarca e al Boccaccio; O. Tescari, *Per un ritratto di T. Tasso* (ma è dubbio che sia veramente di lui), attribuito ad artista francese, conservato a Berlino; — (5): T. Sorbelli, *Paolo Ferrari e le sue commedie a tesi* (*da un carteggio inedito*), mostra l'ispirazione autobiografica di certe commedie a tesi, attribuite solo ad un influsso del teatro francese, come il *Duello* e il *Suicidio*; — (6) G. Paternò, *Angelo Gatti*; A. M. Pizzagalli, *G. Pascoli e il Buddhismo*, conclude che « il P. ebbe « notizia di dottrine buddhistiche sia attraverso lo Schopenhauer, sia « attraverso Omar Khayyām e il *Convito* del De Bois, ma il Buddhismo « non ha avuto su di lui che un influsso superficiale »; G. Paternò, *Il mondo e il paesaggio di « Vita dei campi »* del Verga; B. Brunello, *Rosmini e noi* (*A proposito dell'« Antropologia soprannaturale »*); C. Calcaterra, *Due libri di critica letteraria odierna*, che sono *Lotta con l'angelo* di F. Casnati e *Il letto di Procuste* di R. E. De Sanctis; [— Con questo numero la rivista sospese le pubblicazioni, riprendendole nel 1947 col medesimo titolo, e col sottotitolo « Raccolta nuova »]; — ('47, 1): C. Calcaterra, *Sull'origine della parola « Risorgimento »*, mostra come, nel senso esplicito di « risurrezione del popolo italiano », la parola si cominci ad usare nel Settecento, e studia ampiamente i motivi e i modi nei quali si pone e si disegna nel sec. XVIII l'ideale di un risveglio culturale, morale e civile del popolo italiano; G. B. Pighi, *Per una futura edizione delle opere di Giovanni Pascoli*, traccia le linee di un ordinamento delle opere pascoliane; E. Raimondi, *Nota sul Verga: l'aggettivo etico*, nel quale, come nei diminutivi, trova espressione la pietà del V. per i suoi personaggi; L. Nicolini-Burgatti, *Precisazioni savonaroliane*, riproduce in una nuova lezione integra, secondo un ms. del monastero bolognese del *Corpus Domini*, la lauda del Savonarola in onore di S. Caterina da Bologna, proponendo come data di composizione il 1487; F. Forti, *Tre lettere inedite di G. Leopardi*, due a Francesco Cancellieri (1815 e 1819), l'altra allo zio Carlo Antici (1822); T. Sorbelli, *Giulio Salvadori maestro a Roma*, ricordi sull'insegnamento del S., con quattro lettere; O. Tescari, *Per una vecchia querela a Virgilio e a Dante*, sulle critiche mosse dal Petrarca, e quindi dal Boccaccio, dal Bruni, dal Loschi e da altri umanisti e da vari commentatori della Divina Commedia al racconto virgiliano e dantesco degli amori tra Didone ed Enea; A. Parducci, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, a proposito del vol. del De Bartholomaeis; S. Prete, *Francesco Egidi*, breve profilo; — (2): C. Calcaterra, *Simulatus Augustinus, ficta carmina*, mostra come la lettera al vescovo Giacomo Colonna (*Fam.* II, 9) già contenga in germe il *Secretum*, e quanto profondo, e non simulato, sia l'agostinismo del P.; G. Natali, *Ugo Foscolo a Bologna nel 1800*

con due lettere inedite; E. Raimondi, *Del saggio di Schelling su Dante*; R. Amerio, *Nuove interpretazioni della suprema visione?*, propone una nuova e notevole spiegazione dei vv. 105 sgg. del c. XXXIII del *Paradiso* (i « tre giri » sarebbero tre corone circolari concentriche non equiradiali, aventi tre colori e di uguale superficie); P. P. Pasolini, *Pascoli e Montale*, mostra come il P. abbia creato atteggiamenti fantastici e modi espressivi che sono passati nella poesia moderna e si ritrovano nel M.; L. Serra, *Varianti morettiane*, osservazioni stilistiche sulla nuova ediz. del volume *Mia madre*; R. Macchioni, *Il « Canzoniere » di Saba*; G. Gennari, *Corinne ou l'Italie*; R. Amerio, *Ancora sull'interpretazione di una similitudine manzoniana*, quella del naufrago del *Cinque Maggio*, sostenendo che il *misero* è il navigante prima del naufragio; M. Serafini, *Le tragedie di Seneca nelle opere di A. Poliziano*, prova che le tragedie di S. influirono abbastanza largamente sul P. latino e volgare; P. Cazzani, *Orientamenti della critica alfieriana*, rassegna dei più dibattuti problemi della critica alfieriana contemporanea, con notevoli osservazioni; — (3): C. Calcaterra, *La letteratura italiana veduta da un condillachiano*, ampio studio sui giudizi intorno alla poesia italiana dati da Carlo Castone della Torre di Rezzonico nel suo *Ragionamento sulla volgar poesia dalla fine del passato secolo fino a' nostri giorni*, « uno dei saggi più singolari del Settecento »; F. Forti, *Sul ventennio letterario*, dopo aver rilevato l'impossibilità di distinguere la letteratura del « ventennio » entro la letteratura del Novecento, trova nella poesia del nostro tempo un impegno morale e una « sofferta coscienza » che mancherebbe alla prosa; L. Ferri, *Lettere del Pascoli a « Pirozz »*, l'amico Piero Guidi, segretario del Comune di S. Mauro: 14 lettere inedite (purtroppo incomplete) con interessante introduzione; L. Serra, *Renato Serra e il Petrarca*; A. Chiari, *Un appunto per il « Canzoniere »*, del quale si nega che risalga al Petrarca la divisione tradizionale in due parti, e si sostiene la divisione in 9 ideali paragrafi, « che segnano i « tempi e i modi della vicenda spirituale »; E. Raimondi, *Alcune pagine del Petrarca sulla dignità umana*, nel *De remediis utriusque fortunae*, in cui, in una atmosfera agostiniana, se non si « celebra ancora il « libero erosimo dell'uomo », si esalta la sua attività, precorrendo la nuova cultura umanistica; L. Alfonsi, *Sui distici eporediesi*, rileva analogie con passi di Properzio e di altri elegiaci latini; P. Scotti, *Manoscritti inediti di Guido Boggiani*, amico del D'Annunzio e dello Scarfoglio, e loro compagno nel viaggio in Grecia, al quale si riferiscono alcuni dei documenti citati; B. Calvi, *Alojz Gradnik e la letteratura italiana*, sull'influenza di Leopardi e Carducci su questo poeta sloveno, e sulle sue traduzioni da poeti italiani; U. Pirotti, *Studi ed esercizi dell'Alfieri*, a proposito degli *Appunti di lingua e traduzionacce prime* editi da C. Jannaco; — (4): C. Calcaterra, *Universitas*, a proposito della *Storia dell'Università di Perugia* di G. Ermini, con importanti considerazioni specialmente sull'origine e sul significato della parola *Universitas* e sulla cultura umanistica; G. Guglielmi, *In margine a un quaderno inedito di G. Gozzano*, del 1906-08, con notazioni liriche, appunti, estratti da poeti francesi, importanti per lo studio della formazione della poesia del G.; C. Falvella, *Autenticità*

di Lionello Fiumi, soprattutto sul volume *Stagione colma*; C. Jannaco, *Nota al canto di Francesca*; I. Pascucci, *Una lettera inedita di Ludovico di Breme a Giulio Perticari dul « Grand Commentaire » e sulla questione della lingua*, notevole per lo studio della questione della lingua tra la fine del Settecento e il principio dell'Ottocento; L. Caretti, *Lettere inedite di V. Alfieri*, cinque, ai Cumiana (1778-81) e all'Albergati Capacelli (1792); E. Zanette, *Umanità e spiritualità dell'Achillini*, mostra che nell'A. non tutto era vuoto; L. Caretti, *Una nuova edizione del « Trecentonovelle »* del Sacchetti, quella curata dal Pernicone; R. Macchioni, *Romanticismo del Momigliano*; — (5-6): C. Calcaterra, *Documenti del primo Novecento*, ristampa, con introduzione, l'articolo antiniciano, oggi quasi introvabile, *Il tramonto di un astro*, di Paolo Raffaele Troiano, importante documento dei contrasti tra niciani e antiniciani al principio del Novecento (interessa anche gli studi gozzaniani); C. Calcaterra, *La prosopopea della « splendida povertà »*, con osservazioni sulla *Prosopopea di Pericle* del Monti, l'estetica del bello ideale e il classicismo del Settecento; S. Zavatti, *Lettere inedite di Giovanni Pascoli ad Adolfo de Carolis*, nove (dal 1901 al 1906); G. Pagliaro, *Tradizione sicula e poesia toscana*, studia « l'immissione di elementi del volgare aulico dei siciliani nella lingua poetica toscana »; L. Fontana, *Lineamenti ideali di uno scrittore senza ideali: Pietro Aretino*, cerca di cogliere l'unità della personalità dell'A. nel « tono spiccatamente autobiografico » e nel realismo; D. Rastelli, *La modernità della « Fiammetta »*, nota come il riconoscimento della « modernità » di essa abbia talora ecceduto, arrivandosi all'assurdo di un B. « intimista e proustianizzato »; G. C. Rossi, *Notizie d'Italia in Portogallo in una gazzetta letteraria del Settecento*, di Francesco Bernardo da Lima (principalmente sull'Algarotti, il Frugoni, il Bettinelli, e l'Opera italiana); G. C. Rossi, *L'abate di Caluso e il Portogallo (con lettere inedite)*, interessante anche per lo studio dell'Alfieri; G. Martellotti, *Il codice Ottoboniano 1883 e l'opera di Lombardo della Seta nella tradizione manoscritta del « De viris illustribus »*, importante studio sui mss. del *De viris* petrarchesco di cui precisa i rapporti; C. F. Goffis, *Finzioni editoriali di Merlin Cocai*, considera scritte dallo stesso Teofilo Folengo, nascondentesi sotto altri nomi, tanto la prefazione della redazione Cipadense delle *Maccheronee*, attribuita a Francesco Folengo, quanto la prefazione della Vigasio Cocaio, e ritiene infondata l'identificazione di Vigasio Cocaio con A. F. Doni; C. Calcaterra, *Studi sul Graf*; P. Mensi, *« Pascoli » di Alfredo Galletti*; — ('48, 1): C. Calcaterra, *Il Caluso e i romantici*: indaga ampiamente le idee del C., che « non fu un vero preromantico... ma sostanzialmente un razionalista », ma pure « fu riguardato come un maestro dai primi nostri romantici, « perchè in esso si intravvedevano nuovi e profondi orientamenti « che lasciavano via aperta al sentimento e alla fantasia »; F. Battaglia, *L'odierna crisi della filosofia*; R. Patanè, *Una nascosta vena di poesia nuova* (su *La casa dell'uomo* di A. Pennisi); L. Simeoni, *Note storiche all'ode « Sui campi di Marengo »*, rivela le imprecisioni storiche dell'ode carducciana (di cui dà anche qualche variante); G. B. Pighi, *Motivi vedici nel Pascoli*, nell'*Hymnus in Romam* e in

Laureolus; L. Ferri, *Lettere del Pascoli a « Pirozz »*: seconda puntata di 15 lettere; G. G. Ferrero, *Leopardi e il « pellegrino »*, sulle canzoni « di stile » del L. (e specialm. sul *Bruto minore*, su *Alla primavera* e sull'*Inno ai Patriarchi*), di cui determina il significato nella linea di svolgimento della poesia leopardiana; G. Petrocchi, *Gabriele Rossetti e la poesia degli acattolici*; G. Vecchi, *Il madrigale drammatico. La « Pazzia senile » di Adriano Banchieri*, interessante studio sull'opera del B., con cenni sul madrigale scenico e il suo iniziatore Orazio Vecchi, e richiami a G. C. Croce; I. Benfenati, *Le egloghe del dolore nel « Bucolicum carmen » del Petrarca*, sulle egloghe IX, X e XI, « il nucleo più drammaticamente commosso del *Buc. carmen* »; G. Vinay, *Cola di Rienzo e la crisi dell'universalismo medievale*; E. Raimondi, *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista*. Capitolo I: *Grammatica e forma nelle edizioni clariciane dell'« Amleto » e dell'« Amorosa visione »*: conclude che la *editio princeps* dell'*Amorosa visione* dà un rifacimento del Cl., non una seconda redazione del Boccaccio; C. Saggio, *Un libro di Angelo Gatti*, « Risucchi »; M. Boni, *Per una edizione dei « Reali di Francia »*, quella laterziana del Gambarin, con molte osservazioni sul testo e importanti correzioni; — (2): L. Serra, *Sannazzaro e Garcilaso*, riprende in esame l'imitazione della prosa ottava dell'*Arcadia* fatta da Garcilaso de la Vega nella sua egloga II[a]; C. Jannaco, *Frammenti alfieriani inediti*, studia e pubblica frammenti di versioni di autori latini, contenuti nel ms. 3 della Laurenziana; G. Soldati, *Postille inedite di Giuseppe Parini*, in margine alla risposta del P. Alessandro Bandiera alle critiche che lo stesso P. e il Soresi avevano fatto (1756-57) ai suoi *Pregiudizi delle umane lettere*; R. Spongano, *Nota per la futura edizione critica delle « Rime » di T. Tasso*, integra e corregge lo studio, per altro assai notevole, di L. Caretti, apparso negli « Atti dell'Accademia dei Lincei » del 1947; L. Caretti, *Esordio del Sacchetti*, studia ampiamente, nei suoi vari aspetti, la *Battaglia delle belle donne*, con accenni allo svolgimento di tutta l'arte del S.; V. Ragazzini, *Sui rapporti tra Evangelista Torricelli e Vincenzo Viviani*; E. Raimondi, *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista*, Cap. II: *Filologia e stile poetico*: esamina le correzioni del Cl. al testo boccaccesco dell'*Amorosa visione*, e studia i caratteri dello stile del Cl.; L. Serra, rec. della traduz. delle *Bucoliche* e *Georgiche* di G. Albini, con cenni sui vari traduttori; — (3): M. Boni, *La formazione letteraria di Luigi Pirandello*, ampio studio, con notevoli correzioni e integrazioni del saggio del Russo, e nuove indagini che mettono a contributo gli articoli letterari e critici giovanili e le poesie meno note, disperse in riviste e giornali; L. Frasca, *Appunti sul Verga: « Vita dei campi »*, prima vasta esperienza di realizzazione artistica del naturalismo verghiano, ma con risultati, secondo il F., assai limitati; B. T. Sozzi, *Idee religiose, filosofiche, politiche e sociali di G. Baretti*; G. Getto, *Carlo Botta*: ne mette in rilievo « la religione per le lettere », l'amore per la lingua e il bello scrivere, e ne mostra il gusto neoclassico; S. Prete, *Le origini dell'agiografia: i Bollandisti*; G. Marzot, *La lettura poetica di Giuseppe De Robertis*, ampio sguardo d'insieme sui caratteri, il valore e i limiti della critica del De R.; E. Raimondi, *Il Claricio. Metodo*

di un filologo umanista, Cap. III, *L'ombra del Petrarca* (rileva il gusto petrarchesco del Cl., che arriva a riprendere non solo parole e cadenze, ma interi versi del P.) e Cap. IV, *Cultura e arbitrio* (sulla cultura del Cl., buon conoscitore dei classici, ma anche della letteratura volgare italiana e della poesia provenzale); D. Bulferetti, sull'ediz. del frammento *Dell'indipendenza d'Italia* del Manzoni, curata da F. Ghisalberti: con interessanti osservazioni sulle mende di questa edizione; — (4): L. Alfonsi, *Motivi classici nell'« Alexandros » pascoliano*; G. B. Salinari, *L'ode barbara « Su Monte Mario » di G. Carducci*, studia la lirica nella sua genesi e nel disegnarsi dei suoi motivi; F. Forti, *Anni di Bologna*, sul volume omonimo di Giuseppe Raimondi; F. Forti, *Incontro con Bassani*, su tutta l'opera dello scrittore; E. Raimondi, *Modi leopardiani*, studia soprattutto il valore poetico del dimostrativo, che « è quasi sempre nel L. un moto patetico e lirico »; G. Bruno, *Mente dell'Algarotti*, garbato profilo d'insieme; B. T. Sozzi, *Il « Torrismondo »* del Tasso: ne riconferma la frammentarietà artistica, e ne sottolinea l'interesse autobiografico; R. Spongano, *Sul merito di una vecchia edizione dei « Carmina » del Pontano al paragone di una nuova*, rileva vari difetti della recente edizione dell'Oeschger, e mostra i pregi della vecchia ediz. del Soldati, a torto biasimata dal nuovo editore; G. Osella, *Intorno alla leggenda di S. Alessio*, con speciale riguardo a un poemetto in sestine conservato in una stampa ottocentesca; G. Vinay, *Umanità di Rosvita*: il significato dell'opera di R. è « nell'aver dato tenue luce di poesia alla pietà e al perdono, « all'oblio della colpa, alla speranza fiduciosa della bontà divina »; P. Mensi, *Attualità del Carducci*, a proposito della ristampa dell'opera del Galletti; G. Vecchi, *Le ragioni della cultura classica*, a proposito del vol. di A. Bernardini e G. Righi, « Il concetto di filologia e di cultura classica nel pensiero moderno » (Bari, 1947); — (5): G. B. Salinari, *I metri barbari del Carducci*, studia il « processo psicologico e culturale » che portò il C. ai metri « barbari », e le discussioni che essi suscitarono; L. Ferri, *Lettere del Pascoli a « Pirozz »*, terza puntata di 16 lettere; V. Branca, *La « bella e saggia » Sara e il « povero » Ugo Foscolo, con lettere inedite*, sui rapporti tra il F. e la sua traduttrice Sara Austin: notevole anche per le notizie sugli ultimi scritti del F.; A. Ferruolo, *Sir Philip Sidney e Giordano Bruno*, nega l'influenza bruniana su *Astrophel and Stella* del S., e sostiene che l'opera del S. influì sugli *Eroici furori* (interessante anche per la questione del petrarchismo); E. De Felice, *Di una grave lacuna della linguistica italiana e di un nuovo vocabolario etimologico*, sui criteri a cui dovrebbe essere informato quel moderno vocabolario che ancora manca; A. Bobbio, *Studi sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi*, rileva le profonde trasformazioni a cui il G. sottopose i suoi modelli e conclude che il G. « non fu uno spirito reazionario bensì aperto agli ideali di filantropia « e di eguaglianza del suo secolo »; G. Resta, *Sulla diffusione del toscano in Sicilia*, a proposito della ediz. critica, curata dal Catalano, della *Leggenda della Beata Eustochia da Messina*; — (6): L. Coletti, *Intorno alla storia del concetto di manierismo*, interessa, oltre che per i contributi alla storia delle idee estetiche, per le notizie sul Belloni e su un poemetto in veneziano (*Le Miniere*) del Boschini; D. Milani,

Il nuovo volto di Francis Thompson, sulle prose critiche del T., delle quali alcune riguardano la letteratura italiana (specialm. Dante e D'Annunzio); G. Giacalone, *Federico della Valle*; U. Pirotti, *Sulle « Rime » di Gaspara Stampa*, ne indica i limiti nella « retorica grezza », nel manierismo, nell'esagerazione del sentimento; G. Bettini, *Un volgarizzamento delle « Metamorfosi » di Ovidio dedicato al duca Alfonso II d'Este e suo probabile influsso nell'opera del Tasso*: è quello di Fabio Marretti (edito nel 1570); D. Pierantozzi, *Bonaggiunta Orbicciani campione del « trobar leu »*: carattere delle rime di B. sarebbe l'avversione al poetare oscuro e la ricerca della chiarezza; L. Vischi, *La fortuna in Italia della « pastorale » di Longo Sofista*, diligente raccolta di notizie; G. E. Sansone, *Per la storia dell'endecasillabo sciolto*, sostiene che questo metro fu usato *consapevolmente* fin dal sec. XIV, nel *Mare amoroso*, nel *Vago Filogeo*, e nel *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino; G. Vinay, *La « Vita Karoli » di Eginardo*, notevole studio d'insieme; G. Rotondi, *Amarcius*, acute ipotesi sui nomi del poeta.

Italia (L') che scrive (2, febbr. '49): L. Servolini, *M. D'Azeglio scrive al fratello del libro « Sui casi di Romagna »*; — (3, marzo): A. Capasso, *Profilo di U. Betti*; — (6, giugno): G. Vugliano, *Eliot in Italia*; — (7, luglio): B. Migliorini, *Fortuna dei titoli* (letterari).

Lettere italiane (I, 3, luglio-sett. '49): F. Rossi-Landi, *Bernard C. Heyl e l'estetica del relativismo*; Bibliografia italiana 1948; — (4, ott.-dic. '49): A. Bonfatti, *Lingua e stile nel Tommaseo*; C. Cordiè, *Caccia e uccellagione in T. Folengo*; V. Sirago, *Ferdinando Galiani e i suoi giudizi su Cicerone*; G. D'Aronco, *Un episodio ignorato della vita sentimentale di A. Aleardi*: riguarda l'amicizia dell'A. per Caterina Bon Brenzoni, e la parte che nelle vicende di tale amicizia ebbero la Percoto e il Tommaseo (di cui si stampa una lettera); F. Lanza, *Giambattista Vico critico di Dante*: « i romantici... guardarono a lui « come all'iniziatore di un modo di lettura finalmente passionale e « personale ».

Pagine Istriane (III serie, n. 1, nov. '49): B. Maier, *Bilancio della critica alfieriana - Vittorio Alfieri nel secondo centenario della nascita*; E. Rosamani, *Dal « Vocabolario veneto » dell'uso al « Vocabolario giuliano » dell'uso e storico*; La Direzione, *Nota sul centenario besenghiano*; — (n. 2, febbr. '50): articoli vari dedicati alla memoria di Silvio Benco, giornalista, critico letterario, librettista ecc.; G. Cella, *Il discorso di Sem Benelli a Pola nel '19*.

Ponte (Il) (V, 3, marzo '49): N° assai interessante, dedicato alle « *Carceri* » (nazifasciste): « *Esperienze e Documenti* »; — (4, apr.): F. Gabrieli, *Le « Mille e una notte » nella cultura europea*, in occasione della traduzione italiana per l'ed. Einaudi; A. Luzzatto, *P. Claudel*; — (5, maggio): A. Predieri, *I Generali e la disfatta* (la letteratura d'oggi sulla guerra); G. Pampaloni, *Maistrale poeta del « folklore »*, sul poeta còrso Domenico Antonio Versini; — (7, luglio): A. Capitini

e C. Varese, *Claudio Baglietto* (con appendice di lettere); G. C. Castello, *E. Simoni o dell'amore al teatro*, in occasione della ristampa delle opere; — (8-9, ag.-sett.): N° dedicato al Piemonte: M. Fubini, *Ritratto dell'Alfieri*; E. Bottasso, *La tradizione letteraria in Piemonte* (Alione, Isler, Ventura, Calvo).

Quaderni della « Critica » (I, 1°, marzo '45): B. Croce, *Pagine metodologiche*; B. C., *Notizie e osservazioni, Il Campanella e le « masse »*, sul son. « Il popolo è una bestia varia e grossa »; — (2°, agosto '45): Valentina Capocci, *Il dramma shakespeariano e la commedia dell'arte*, su tracce di improvvisazione d'attori rimaste nell'*opus* di Sh.; B. C. recens. su E. Li Gotti, *Poesie musicali italiane del sec. XIV*; B. C., *Noterelle di estetica, D'Annunzio positivista in critica letteraria*; — (3°, dicembre '45): B. Croce, *L'avversione alla letteratura contemporanea*; B. Croce, Note sulla letteratura del settecento, I° *Il giudizio del De Sanctis sul Metastasio*: si provò a una riabilitazione di lui, mentre i suoi melodrammi si possono meglio giudicare non come « poesia-specchio dei tempi » ma « giuoco, festa, divertimento », abilissima letteratura a quel fine rivolta, II° *Le poesie di Tommaso Crudeli*, elegante, venusto, ma « alquanto disperso, talora sensibile « a toni alti e severi, più spesso a quelli amorosi e idilliaci » o sorridenti e satirici, III° *La « cicalata » di Nicola Valletta*, « sul *fascino volgarmente detto jettatura* » (1787) operetta di un giurista, che « s'innalza per l'ordine e la logica » sulle molte composte sullo stesso argomento; IV° *Le novelle protestanti di un prete cattolico convertito*, ossia di Giovanni Rodoni (Losanna 1782), libro « curioso », non altro; *Un documento relativo al Crudeli*, sulla sua carcerazione per opera del S. Uffizio; B. Croce, *Pagine di Ricordi, Salvatore di Giacomo*, preziose pagine per il ritratto morale e psicologico del poeta e pel costume letterario nel « ventennio »; A. Omodeo, recens. a gli *Scritti storici* di Luigi Blanc, pubblicati dal Croce: « nell'analisi dei fatti storici il Blanc è acutissimo »; B. C. recens. ad. A. Corsano, *Campanella*; — (II, 4°, aprile '46): B. Croce, *L'Arcadia e la poesia del settecento*, discorso sintetico di una grazia sorridente e patetica: « l'Arcadia « nacque e fiorì nell'età del razionalismo; ... che cosa poteva fare?... « Nient'altro che ciò che si fece allora in ogni parte di Europa: una « pseudopoesia garbata limpida, in versi facili... »; B. C., *Intorno alla cosiddetta « critica stilistica »*, traendo lo spunto dal vol. di Adelia Nofri, *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, contro il decadentismo che frange l'unità spirituale, e impedisce la vera critica, e con giudizi su *La morte del cervo* e la *Pioggia del pineto*, riputati « capolavori tecnici, ma non già poetici », « pezzi di prim'ordine come lavorazione di artista virtuoso, ma senza anima poetica »: o non piuttosto esprimenti poeticamente quella sentimentale « aridità larvata di chimere », ben così definita dal coevo Gozzano?; B. C., recens. a E. D'Ors, *Del Barocco*, riconfermando che l'origine del vocabolo *barocco* « viene dal trasferimento all'arte, del giudizio che « si dava di una delle medievali figure del sillogismo » e non da *barrueco* spagn. cioè perla imperfetta e irregolare, etimologia che non regge; — (5°, giugno '46): B. Croce, *Adolfo Omodeo*; B. Croce, *Un*

personaggio poetico a torto misconosciuto, Adelchi, acuta caratterizzazione della figura poetica; ma come è vero che « l'Adelchi è l'opera « del Manzoni poeticamente più robusta, in cui si raccoglie la sua « poesia più alta » così sarebbe da dire che chi misconosce il personaggio di Adelchi ha una « fissazione » come quelle dello stesso Manzoni contro i suoi stessi personaggi « non storici »; B. Croce, *Note sulla letter. ital. del settecento*, V° *Di un poeta giacobino: Ignazio Ciaia*, pugliese condannato a morte con il Cirillo e il Pagano, i cui versi « formano tutt'uno con una vita ammirevole per sincerità elevatezza e umana bontà,... come essa semplici e persuasivi »; VI° *Verseggiatori del grave e del sublime*, cioè Angelo Mazza, Agostino Paradisi (quattro linee sul Fantoni: « si può dire che non sia rimasto nulla »), Luigi Cerretti, Carlo Gastone Rezzonico, Clemente Bondi, « voce schiettamente umana »; VII° *Sonetti pittorici*, che consistevano « nella descrizione di un personaggio o di un fatto storico o mitologico... compendiata in quattordici versi »: esempi da G. Battista della metà del '600, allo Zappi, al Frugoni ecc.; tra la « sostanziale nullità » di tanti versi, spiccano i sonetti del modenese Giuliano Cassiani, sempre però a nostro avviso un po' « pittura di genere » non proprio « fulgurazioni di bellezza »; B. Croce, *Vite di servi di Dio e di santi napoletani*; B. C., *Notizie e osservazioni*, I° *Vecchi libri da rileggere oggi*, sulle *Lezioni di letteratura italiana* del Settembrini, corregge il « disdegno » dovuto all'« impulso del giovanile radicalismo » con una più equa considerazione verso « il gusto e il buon senso » del letterato esperto ch'era il S.; II° *I due « romanticismi », cioè i significati diversi di una stessa parola*, ossia l'uno « designante taluni nuovi concetti » in senso teorico, l'altro è romanticismo in senso pratico e morale « designante una malsania interiore... accidia e viltate » sino « alle maggiori sudicerie della patologia sessuale », insomma due « cose » diverse, non « aspetti » di uno stesso atto; III° *Due sensi della parola « letteratura »*, cioè come « concetto » nella Critica e storia letteraria, e come « bello scrivere », parte della Rettorica; IV° *Critica marxistica nella storia della poesia e dell'arte*; V° *Poesia, araldo di libertà*; — (6°, dic. '46): B. Croce, *Sulla natura e l'ufficio della linguistica*; B. Croce, *Note sulla lett. it. del sett.*, VIII° *Gl'improvvisatori*, « di essi non è da dir molto »; l'ammirazione per loro « fu cosa piuttosto di forestieri che d'italiani »; rapporto di essi col concetto « dell'entusiasmo » romantico; notizie su di uno, Angelo Talassi; IX° *Clemente Bondi*, salvo un'ode vigorosa per l'abolizione della compagnia di Gesù, « egli è in tutti i suoi versi chiaro, fluido, plausibile, ma insipido nel fondo »: rassegna di esempi, anche dai poemetti, *Le conversazioni*, *La moda*; B. C., *Aneddoti, Note sul « Corricolo » di Aless. Dumas*, su le fonti napoletane di questo libro de francese; B. C., *Schede*, II° *Altre notizie per la biografia di Eleonora De Fonseca Pimentel*; — (7°, marzo '47): B. Croce, *Note* ecc...., X° *Opuscoli e disegni giocosi dell'abate Galiani*, il quale « se si abbandonava « volentieri alla sua fantasia giocosa, guardava anche seriamente « alle cose serie e indagava profondamente l'anima umana, e sapeva « stimare e venerare non fintamente »: notizie su operette stese o disegnate soltanto; XI° *L'abate Casti*, gradito ai critici e lettori

stranieri, più che non agli italiani, perchè in questo « che pur fu scrittore europeo » non v'è quel pregio letterario e quella « delicata fantasia ch'essi sanno apprezzare »; ma il C. « stiè di sopra del Metastasio » per dignità morale, pur essendo poeta di corte; si danno notizie degli *Animali parlanti*, riconfermando il giudizio che ne diede il Foscolo, e si accenna al brio dei melodrammi giocosi; XII° *Le satire dell'Alfieri*, detto ch'egli fu poeta « non già propriamente senza « volerlo, ma tra grandi ostacoli che gli impedivano la poesia e gliene « tolsero quanto poterono », e mostrato come nel *Misogallo* l'urgenza dell'ira fu tale che ben poco se ne salvi, si mostra nelle satire « una ricca vena di eloquenza » icastica ed epigrammatica: le satire « sono, « se non la critica, l'urto tra l'Alfieri e il suo secolo, la definizione di « quanto attorno a sè gli spiacque, e ritraggono una situazione sto- « rica; sono qualcosa di più importante della satira pariniana del « giovin Signore », ritratto dell'*ozioso* di tutti i tempi; B. Croce, *Studii sulla letteratura cinquecentesca*, I° *Il « De pulchro » di Agostino Nifo*, libro in cui si disconosce il valore e il significato della poesia e il concetto del bello: « nient'altro che cose da retore » sono il bello intellettuale dei platonici, e l'arte e Dio ecc...; sicchè sostenne « nel modo più crasso e inequivoco che il bello è... *sex-appeal* »; nella seconda parte, ossia nel *De amore*, si continua la polemica antiplatonica; e si cita la descrizione della celebrata bellezza di Giovanna di Aragona; ricordando un francese imitatore del Nifo, Gabriel de Minut (*De la beauté*, Lione, 1587); II° *Giulio Camillo Delminio e Torquato Tasso sulla Poetica*, profilo del Delminio autore da molti lodato nel '500 per la sua *Topica*: « era uomo che rappresentava « questa illusione... che ci fosse un'arte di fabbricare poesia, scienza, « filosofia » ecc., mentre solo « il genio o l'ispirazione è intimamente regola di sè stesso »; B. Croce, *La ristampa di una commedia del cinquecento*, prefazione alla *Erofilomachia* dell'Oddi, su cui v. questo *Giorn.* **126**, 80 ss.; B. C., *Schede*, II° *Nomi geografici nei carmi del Marullo*, su nomi della costa dalmatica a cui accenna il Tarcaniota; III° *Il vescovo di Pozzuoli Castaldo e l'eresia in Napoli* intorno al 1540 (J. Valdés) con riferimenti al Campanella, il cui cristianesimo « è nei « suoi libri, un continuo studiato equivoco e vanamente si è cercato « di dimostrarlo ortodosso »; IV° *L'Humore da Bologna*, forse un « gentiluomo » faceto di cui è ricordo in Lodov. Domenichi, e si danno notizie sul significato di *umore*, da cui *umorismo*; V° *Quel che si raccontava di Niccolò Franco nella sua patria Benevento* da una nota cinquecentesca sopra un incunabulo, ove si accenna alla sua oscura morte, di cui però chiarì la ragione D. Gnoli nel 1901, dovuta a vendetta, forse ingiusta, di Pio V; VI° *Il dialogo « Il Manso ovvero dell'amicizia » di Torquato Tasso*, che il Borzelli biografo del M. dice un suo falso, e su cui « bisognerebbe veder chiaro »; « nè » il dialogo « ha pregio letterario »; B. C., *Notizie e osservazioni*, I° *Per un giudizio petrarchesco del De Sanctis*, su la canzone « Nella stagion che 'l ciel... » confermandolo, contro gli artifizi della « critica stilistica », II° *L'eroe di « Cuore »* sul quale libro del De Amicis « assai dubii sorsero » circa gli effetti del suo moralismo troppo smanceroso e trionfante; — (n. 8, luglio 1947): B. Croce, *Metodologia storiografica*; II° *Conoscenza*

storica e costruzioni tecniche e scientifiche; B. C., *Critica della poesia e frammento, ossia classificazione e discernimento*, con un esempio di analisi critica sulla poesia di d'Annunzio; B. Croce, *Note sulla letteratura italiana del settecento*, XIII° *La « Istoria filosofica » di Giuseppe Valletta*, opera scritta « nel 1696 e indirizzata al papa Innocenzo XII » volta ad opporsi, in nome della nuova cultura, ai Gesuiti e alle invadenze della curia romana a Napoli; XIV° *A proposito della filosofia italiana del settecento* che tra il Leibniz e il Kant « ebbe scarsissimo valore speculativo », tranne il Vico, i cui continuatori sono fuori d'Italia; XV° *La « Storia della filosofia » del padre Buonafede*, che, per quanto apprezzata dal Romagnosi, rivela un'erudizione solo apparente e composta da un « predicatore mestierante »; con accenni alle rime del B., e ad altre opere di lui, concludendo che « mancava a codesto monaco ogni scintilla di verace ingegno »; B. Croce, *Studii di letteratura cinquecentesca*, III° *Lettura di canti carnascialeschi*, florilegio con osservazioni storico-critiche: « Firenze aveva educato l'Italia poetica e letteraria », « creata una grande tradizione letteraria italiana pari a quella greca e più ricca forse della latina », « ...l'ultima sua fioritura fu circa il mezzo del cinquecento », specie col Lasca; F. Nicolini, recens. a: C. Cappello, *G. B. Vico e il processo contro gli « ateisti » napoletani*; B. C. su le *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci; — (n. 9, novembre 1947): B. Croce, *Ragione della disistima verso la « poesia pura » e i suoi sinonimi*, con giudizi su D'Annunzio e su Pascoli; B. C., *Praticità della storia e apraticità della poesia*, con accenni al sonetto del Tansillo « Poi che spiegate ho l'ali... » usato dal Bruno; B. Croce, *Note sulla letteratura italiana del settecento*, XVI° *Il « Cont Piôlett »*, commedia composta agli inizi del secolo dal marchese Carlo G. Batt. Tana, e stampata nel 1784, in versi piemontesi, non ricordata dagli storici letterari; XVII° *Opera buffa e commedia dialettale*: sorgono non in « contrasto coi melodrammi tragici o serii » ma per « un ritorno, dopo il lungo periodo barocco.., all'osservazione della realtà » e « sono da considerare precorrimenti dell'opera del Goldoni »; si esemplifica con l'opera buffa: *Lo mbruoglio de li nommi*, ed altre; e « realismo » in arte è « un valore letterario che non s'innalza propriamente al poetico »; B. Croce, *Studii sulla letteratura cinquecentesca*, IV° *Il dialogo del Fracastoro sulla Poetica*, non è « una data solenne nella storia della scienza estetica... ma è pure un delizioso libretto »; B. C. *Del « Cinque maggio »*, traendo spunto dal De Sanctis tratta dell'ode, notando in qualche punto « l'intento scoperto di pia celebrazione » onde quelle strofe peccano di espressioni artificiose; ma « forti e possenti sono... le membra, le singole parole, le singole immagini, le singole strofe »; B. C., *Varietà*: *Don Gaspare Selvaggi*, dotto ed autore di una tragedia: *Ippolito* (1852) morto vecchissimo nel 1856; B. C., *Noterelle di estetica*, II° *L'« assoluto » della parola*, III° *Natura o arte*, IV° *Immaginazione e fantasia*, V° *Le poetiche dei poeti*, VII° *La poesia mal capitata presso gli apostoli e i riformatori sociali*, VIII° *Illusioni sulla genesi delle opere d'arte documentata dagli scartafacci degli scrittori*, IX° *Le storie letterarie e i giudizi sui libri non letti dai loro storici*, XI° *Il confessarsi e gli scrittori*.

Rassegna (*La*) *d'Italia* (I, 1, genn. '46): M. Fubini, *La « Notizia « intorno a Didimo Chierico » con frammenti inediti di U. Foscolo*; M. Borgese, *Lettere inedite di Lord Byron in lingua italiana* (alla Guiccioli); R. Bacchelli, *Orlando fatato e l'elmo di Mambrino*: Saggio di idee sul meraviglioso in Ariosto e per Cervantes; — (2-3, febbr.-marzo): Dedicato a B. Croce: F. Flora, *Viaggio nel tempo crociano*; A. Parente, *Il problema della storia*; M. Fubini, Note sulla critica crociana; G. Citanna, *I saggi di letteratura italiana*; F. Nicolini, *B. Croce e il « Cunto de li cunti »*, sull'edizione e poi sulla *bella e fedele* traduzione — 1925 — del *Pentamerone* da parte del Croce; — (4, apr.): G. Carimandrei: Note su U. Saba; — (5, maggio): L. Vitali, *Un inedito di Silvestro Lega*; F. Ageno, *Modi stilistici nelle Laudi di Jacopone da Todi* (interessi e problemi psicologici — linguaggio astratto di uno spirito librato in un'atmosfera rarefatta — ostilità per la bella forma — ridondanza dell'espressione — oscurità e gergo filosofico); — (6, giugno): M. Fubini, *Sulla poesia del Burchiello*; — (7, luglio): B. Croce, *Sulla teoria della distinzione e delle quattro categorie spirituali* (precisazioni); R. Bacchelli, *Osservazioni a proposito dello « Stile e umanità di GB. Vico » di M. Fubini*; A. Bonsanti, *Il romanzo risorgimentale* (cont. dal N. 6); C. Cordié, *Louis le Cardonnel e Bino Binazzi* (con lettere inedite); C. Linati, *Luciniana*; — (8, agosto): W. Maturi, *A. Omodeo, storico del secolo XIX*; F. Nicolini, su Ferdinando Incarriga; — (9, sett.): F. Flora, *Poetiche del '900* (cont. nel N. 11); E. Li Gotti, *Cino Rinuccini e il dolce Stil Novo*; S. Pugliatti, *Essenza musicale della parola*; — (10, ott.): A. Borlenghi, *Le canzoni sugli occhi di Laura e alcuni petrarchismi nel Leopardi*; — (11, nov.): M. Valgimigli, *Traduttori vecchi e nuovi e l'esametro pascoliano*; R. Laurano, *Trovatori ed ermetici*, « si vorrebbe che la nostra indagine « potesse servire da sprone a risalire da Mallarmé ai provenzali di « *trobar clus* e *ric* » (per illuminare la corrispondenza estetica fra *trobar clus* e ermetismo);— (12, dic.): I. Siciliano, *Questo Surrealismo*; — (II, 1, genn. '47): L. F. Benedetto, *La leggenda del classicismo francese*; B. Croce, *Rancori letterari sotto vesti politiche* (contro G. A. Borgese, che ribatte nel N. 5); — (2, febbr.): B. Migliorini, « *Ambiente* » (sinonimi e semantica del termine); — (3, marzo): P. Carli, *La « Terra dei morti » di G. Giusti e il Lamartine*; E. Codignola, *Il Giansenismo a Roma*; — (4, apr.): G. Contini, *Pretesto novecentesco sull'ottocentista G. Faldella*; A. Corsano, *L'ideale estetico-morale del Castiglione*; — (6-7-8, giugno-agosto): T. Boccalini, *Ragguagli inediti* (a c. di L. Firpo); M. Fubini, *Motivi e figure della polemica romantica* (2ª puntata nel N. 9-10); C. Pellegrini, *La Contessa d'Albany*; M. Dazzi, *Dino Campana*; G. Cabibbe, *Significato dell'ermetismo*; — (9-10, sett.-ott.): V. Lugli, *Da Boccaccio a Courteline*; P. G. Goidanich, *La crisi della lingua letteraria nel '500*; — (11-12, novembre-dicembre): F. Flora, *Poetica e stile di Serra*; W. Binni, *Le lettere dell'Alfieri*, pur povere, servono a ricostruire il rapporto di esperienza psicologica concreta fra l'uomo e il poeta, dando risalto a una figurazione più interiore e domestica di quella convenzionale; — (III, 1, genn. '48): F. Flora, *G. Deledda*; « *Parlamento de Ruzante* » (ed. critica di R. Viola); W. Rossani, *L'esperienza della « Voce »*; — (2, febbr.): F. Flora, *Poetica del*

Leopardi; A. Seroni, *Appunti su G. Rovani*; — (3, marzo): T. Campanella, *5 lettere inedite* (a c. di L. Firpo); — (4, apr.): V. Arangio Ruiz: *Il problema di Manzoni* (a proposito dell'impostazione critica del Croce); — (5, marzo): R. Ramat, *Sul giudizio critico: tecnica e letteratura* (sulle teorie crociane); — (6, giugno): V. Branca, *Genesi ed elaborazione di « Demetrio Pianelli »*; — (7, luglio): D. Campana, *Giunta ai « Canti Orfici » e agli « Inediti »* (a c. di E. Falqui); — (8, agosto): A. Chiari, *Un capolavoro del Magnifico che non è del Magnifico* (« La Nencia »); G. C. Rossi, Postille manzoniane (Note del Manzoni su libri della sua biblioteca); — (9, sett.): F. Flora, *R. Bracco*; — (10, ott.): G. Contini, Polemica contro Nullo Minissi; — (11, nov.): G. Petronio, *Lettura di « Mastro Don Gesualdo »* (4 puntate); — (IV, 1, genn. '49): B. Tecchi, *Bernardino da Siena*; — (3, marzo): F. Ulivi, *L'umanesimo romantico del Tommaseo*, illumina l'irrequieto ibridismo di questo artista del « capolavoro sbagliato » che sente da romantico con principi classici, e non accetta il liberalismo etico e politico perchè egli è storicamente e religiosamente limitato; — (4, apr.): L. Spitzer, *Lo stile di Marcel Proust*, qualche pagina della traduzione — di prossima pubblicazione — del *Saggio* in cui lo Spitzer analizza con principi di identificazione fra estetica e linguistica i modi sintattico-logici del periodo proustiano; — (5, maggio): M. Fubini, *Alfieri nel nostro tempo*; A. Romanò, *Ragioni del secondo romanticismo lombardo*; — (6, giugno): G. De Robertis, *Idea dell'« Orlando »* (il naturale meraviglioso); — (7-8, luglio-agosto): A. Borlenghi, *G. Sercambi novelliere*; A. Momigliano, *L'età di un indice* (l'« Indice del Giornale Storico » di C. Dionisotti); — (9, sett.): F. Ulivi, *Il primo Manzoni* (sui componimenti « neoclassici » del M. giovane); M. Luzi, *Mallarmé e la poesia contemporanea*.

Rassegna storica del Risorgimento (a. XXXI-XXXIII, fasc. unico '44-'46): A. M. Ghisalberti, *Ancora sulla partecipazione popolare al Risorgimento*: « pur concedendo che il ceto rurale sia rimasto in asso- « luta minoranza durante il Risorgimento, appare sempre più chiaro « che non è stata la sola borghesia dei centri urbani a muoversi, ma « le si sono fedelmente e operosamente accompagnati gli uomini tutti « delle *arti minori* e dei *ciompi* »; — (XXXIV, fasc. 1-2, '47): A. Saitta Revignas, *Tre inediti di Giuseppe Mazzini*; — (fasc. 3-4): G. Mariano, *Note per uno studio sulle leggi Siccardi*, interessanti per comprendere la linea di condotta di Massimo d'Azeglio e del Ministero da lui presieduto nel 1849; A. M. Ghisalberti, *Come sono nati « I miei ricordi »*; M. Battistini, *Documenti inediti nel Belgio. Tre lettere di Silvio Pellico*; — (XXXV, fasc. 1, '48): A. M. Ghisalberti, *Una fonte diplomatica sulla rivoluzione e la repubblica romana* (1848-49) *nel Museo Centrale del Risorgimento; i dispacci di Augusto de Liedeske de Beaufort*; V. E. Giuntella, *Alcune osservazioni circa la pubblicazione dei carteggi cavouriani*; — (2-4): P. Guichonnet, *Une relation inédite de l'expédition mazzinienne de Savoie en 1834*; P. Pedrotti, *Una lettera di Arnaldo Fusinato*; necrologi di Mario Menghini e di Domenico Spadoni (con bibliografia); — (XXXVI, fasc. 1-2, '49): G. Marro, *Relazione inedita sulla riunione degli scienziati a Torino nel 1848*; A. M. Ghi-

salberti, *Massimo D'Azeglio tra palcoscenico e platea*; A, Scarselli, *Giovanni Prati*, deputato; — (3-4): E. Conti, *Lettere inedite di Giuseppe Mazzini a Giuseppe Dolfi*; P. Guichonnet, *Treize lettres inédites de Cavour*.

Neuphilologische Mitteilungen (XLVI, '45, n. 1-2): E. Öhmann, *Zum sprachlichen Einfluss Italiens*, XII: *Die Schönbachsche Theorie von den Anfängen des deutschen Minnesanges*; — (XLVII, '46, n. 1-2): V. Väänänen, *Observations sur l'accent tonique dans les langues romanes*; — (n. 3-4): L. Spitzer, *Zum Aufbau von Petrarcas Trionfi*; — (XLVIII, '47, n. 1-2): V. Väännänen, *Le « fabliau » de Cocagne* (come introduzione, « le motif du pays d'abondance dans le folklore occidental »); — (n. 5-6): R. Weiss, *Francesco Negri, voyageur italien au XVI^e siècle en Laponie et au Cap Nord*; — (L, '49, n. 1-2): Sul modo *Wo der Pfeffer wächst*, con riferimenti anche di frasi italiane con ' pepe '; — (n. 5-8): R. Weiss, *Trois rencontres de Carducci avec la Finlande*.

The Romanic Review (XLI, '50, n. 1): D. Bigongiari, *Notes on the Text of Dante*, riguardano la *Monarchia*, il *De Vulgari Eloquentia* e il *Convivio* IV, 24, dove il Bigongiari propone di leggere: « e quella « salita e quella discesa è quasi lo *tenore* dell'arco » invece di *tenere*; J. Hytier, *La méthode de M. Leo Spitzer* (recens. del vol. *Linguistic and Literary History* e discussione, con molte riserve, del metodo stilistico dello Spitzer).

---

* Raggiunti i limiti di età, Ferdinando Neri sta per essere collocato fuori ruolo. In tale occasione, gli antichi allievi del Neri, desiderosi di dimostrargli il loro riconoscente affetto, si sono costituiti in Comitato per rendergli onore.

Vinte le ritrosie del Maestro, essi raccoglieranno in un volume alcuni tra i suoi saggi più significativi, dispersi in riviste e atti accademici, e vi aggiungeranno — fatica non lieve — la bibliografia degli scritti da lui pubblicati in mezzo secolo d'incessante, fervida attività. Il volume sarà pronto in autunno.

I colleghi di Ferdinando Neri nella direzione del *Giornale storico*, al quale egli ha dato e dà tanto di sè, si associano cordialmente alle onoranze che gli saranno tributate in giusto riconoscimento dell'opera sua di studioso e d'insegnante. V.

* Gli *Studi medievali* stanno per riprendere le pubblicazioni con un volume-ponte 1943-1950. Dei vecchi direttori della rivista, alla quale porgiamo per la ripresa i nostri più cordiali saluti, sono sempre sulla breccia P. S. Leicht, A. Monteverdi, L. Suttina e V. Ussani. Al posto del compianto P. Fedele è subentrato Giorgio Falco, l'in-

signe medievalista dell'Ateneo torinese. E con lui sono stati chiamati a far parte della Direzione degli *Studi* Vincenzo De Bartholomaeis, nestore dei neolatinisti italiani e antico assiduo collaboratore della rivista; e Anna Maria Brizio, che vi porterà la sua particolare competenza nella storia e critica d'arte, compresa nel programma degli *Studi*. V.

* Presso la casa editrice Marzocco di Firenze esce una nuova *Collana critica diretta da Carlo Bo* dal titolo « Misure »; diamo notizia dei volumi di essa che riguardano la nostra letteratura. Il I, *Romanticismo critico e coscienza storica*, di Mario Marcazzan (Firenze, 1948, pp. 258) raccoglie « saggi, note, impressioni, polemiche » (queste molto garbate e contenute), cioè vari scritti — tra cui diverse ampie recensioni di libri — sparsamente pubblicati in varie riviste tra il 1930 e il '35. Il libro nutrito è viva testimonianza di alacre ingegno e di studi condotti con affettuosa cura, « con il cuore di una volta », e con mente attenta al moderno pensiero.

Sul II vol.: *Critica ed esegesi* di Mario Apollonio (Firenze, 1947, pp. 268) pochissimo diremo. L'intento dell'A. di ottenere una pensosa maturità di stile non ci pare raggiunto; e come ci sembra grigio e astratto il suo ragionare, così faticoso e contorto è il suo scrivere; nè possiamo convenire con lui nella bontà di una « critica stilistica » dei testi al modo degli ermetici, che vengono perdendo il grande senso dei rapporti storici nello studio degli autori, arma potente al servizio dell'esame estetico: in ciò concordiamo interamente con la battaglia che il Croce giustamente da anni muove in pro della critica estetica, non monca e rinunciataria nell'esame testuale, ma anzi ricca di umore storico, di sentimento di umanità e di retto criterio metodologico; e anche noi per parte nostra sosteniamo questi concetti.

Del III vol.: *L'elaborazione della lirica leopardiana*, di P. Bigongiari altri dirà partitamente, e il IV non tratta di cose italiane.

Il V vol.: *L'inferno e il limbo* di Mario Luzi (Firenze, 1949, pp. 136), opera di un troppo sottile ingegno, e frutto di una mente colta e ornata, non ci soddisfa molto perchè appunto ci pare che, per trarre scarso partito dallo studio che questa raccolta di saggi vari certo costò, dia ben misero frutto alla critica. È palese sin dai titoli di questi diversi articoli, e brevi note, e saggi di letteratura e di morale (sul Cavalcanti poeta, sul barocco, sulle *Grazie* foscoliane, sulla *Polemica romantica in Italia*, ecc. — gli altri scritti che trattano di cose modernissime non interessano noi che di scorcio —) l'imitazione ad es. delle varietà critiche di Valéry, e il gusto del distillare un raro pensiero. Non neghiamo la cura dello stile; ma la sostanza è, pel piacere di raffinare, troppo rarefatta. Questo voler modulare sottigliezze critiche arcane, e stendere, per lettori iniziati a un ordine geloso di certezze segrete, note distillate, è aridità, insomma; e l'ermetismo

ormai vive di imitazione di modelli stranieri vecchi di vent'anni almeno. Ora le imitazioni sono per definizione cose non del tutto sincere, e non proprie; valgono — nel caso migliore, come qui — come prove, abbozzi, assaggi per farsi la mano e acquistare così la propria individualità. V'è qui finezza a volte di analisi, e affiorano certe doti di squisitezza che sono perse entro il voluto garbuglio ermetico; speriamo che tali doti qui in germe sboccino in altri lavori più robusti e più limpidi; e l'auguriamo. G. De Bl.

* In un discorso pronunziato nell'Università Bocconi, a Milano, intitolato *Leopardi e la letteratura francese* (Milano, Malfasi ed., 1947, pp. 68) Francesco Flora, il così esperto editore dello *Zibaldone*, dei *Canti*, delle *Prose* e delle *Lettere*, passa in rassegna — anche ricordando il libro del Serban *Leopardi et la France* — le conoscenze, in complesso non vastissime, che di quella letteratura, attraverso le testimonianze degli scritti, mostra di avere avuto il grande di Recanati; e trae da ciò un giudizio complessivo di quanto la civiltà francese abbia nutrito l'animo e il pensiero leopardiano. Alla meraviglia del Serban che il L. — così bramoso di sapere, come appare in gioventù — sia vissuto nella biblioteca paterna, vicino ad autori come Descartes, o La Bruyère o Pascal o La Rochefoucauld, « sans céder à la tentation de les lire », oppone la sua conclusione, che, se egli trasse dalle lettere francesi « buona parte delle sue conoscenze e quasi tutti gli stimoli della sua cultura », pure « leggeva con una sua per- « sonalissima scelta, principalmente per confermarsi in una verità « ch'egli faceva coincidere col proprio senso doloroso del mondo, e poi « per trarre occasione, ora all'esercizio dello scrivere e scrutarsi, ora « a elaborare una materia di poesia che diventerà canto o operetta ». S'intende perciò che se « il pensiero leopardiano è settecentesco », lo fu secondo « una certa posizione mentale e morale » tutta sua. G. De Bl.

* Lungi da noi l'intenzione o sia pure il sospetto di volere scagliar la prima pietra: ma sta di fatto che in una *Storia della letteratura italiana* di carattere espositivo da non molti anni edita, e stampata da uno dei nostri più solerti, intelligenti e benemeriti editori, ci è accaduto di leggere, scorrendo il libro, a proposito della *Gerusalemme liberata*: « Il Poema è formato di 24 canti in ottava rima » (p. 312; noi ne conosciamo solo 20); ed ancora sul Muratori: « Tanta ... ela- « borazione delle fonti condusse il M. alla sua opera storica conclu- « siva, gli *Annali d Italia* (1744), in cui narrò le vicende della nostra « penisola ... sino al 1749 ». E a p. 783 si legge: « Vi sono due ro- « manzi, il *Rubé* (1909) del Borgese e *La Coscienza di Zeno* ('923) di « Italo Svevo... ecc. »; dove la data '909 è manifestamente, come l'altra del 1744, una svista. Il libro, di cui non occorre indicare

l'autore, ebbe favorevoli accoglienze; ed ha pregi di chiarezza di sviluppo informativo e, nel complesso, limpida esposizione; tanto più desidereremmo che i nei che abbiamo rilevato (ed altri che ci potrebbero essere sfuggiti) fossero tolti in una prossima edizione.

G. De Bl.

† È doveroso ricordare qui il prof. Carlo Bertani, spentosi il 18 ottobre 1948 in Alessandria. Nato nel 1876 a Corno di Rosazza (Udine), giovane ancora pubblicò quel volume: *Pietro Aretino e le sue opere* secondo nuove indagini (Sondrio, 1901) — cfr. in questo *Giorn.*, **43**, 88 — che contiene un'ampia minuta indagine dell'opera del cinquecentista, e se rivela talora un intento di rivalutazione che oggi ci par legato a certo gusto romantico della riabilitazione, costituisce pur sempre, per la cura dell'informazione filologica, un punto saliente nella storia della fortuna critica dell'Aretino. In un altro suo volume il Bertani studiò: *Carlo Buragna e il petrarchismo del Seicento* (Milano, Hoepli, 1905) — recensito in questo *Giorn.*, **47**, 154.

Collaborò al *Giornale* con due saggi: *Sul testo e sulla cronologia delle Satire di L. Ariosto*, voll. **88**, 256, e **89**, 1, che per la novità e la serietà dei risultati e la eleganza della dimostrazione, vennero subito accolti dagli ariostisti come un importante e su diversi punti risolutivo contributo critico: il Catalano ne fece tesoro nella sua *Vita*, e chi scrive ricorda la stima che ne facevano sia S. Debenedetti sia L. Ambrosini. Sappiamo ora che egli meditava, e iniziò, uno studio complessivo su l'Ariosto; ma a lui, che partecipava con integro animo alle lotte politiche, e che perciò appunto era stato nel '26 trasferito d'autorità a Camerino da quell'Alessandria dove insegnava da quattordici anni nell'Istituto tecnico, parve che non sarebbe poi riuscito a pubblicare il libro, e lo tralasciò. Insegnò in seguito a Rimini ed a Brescia, quindi, pensionato nel 1941, tornò ad Alessandria. Nei suoi vari volumi di storia di carattere scolastico, e nei commenti dei maggiori poemi, dei quali non occorre dire qui, risplende la vivezza e la probità del suo sentire e del suo insegnamento, così come dal suo volume di versi *Alpestre vena* appare il suo amore per la montagna.

Giorgio De Blasi.

Libri ricevuti.

Umberto Fracchia. — *Romanzi e racconti.* — Milano, Editore Mondadori, 1949. (Collezione Omnibus).

Mario Fubini. — *Foscolo minore.* — Roma, Casa editrice Tumminelli, 1949.

Rinaldo Garbari. — *Genesi e svolgimento storico delle prime tesi estetiche di B. Croce.* — Firenze, Fussi ed., 1949.

Giuseppe Giacosa. — *Teatro*, voll. 2 a cura di Piero Nardi. — Milano, Edit. Mondadori, 1948. (« I classici contemporanei italiani »).

Carlo Grabher. — *Interpretazioni foscoliane.* — Firenze, Casa editrice Sansoni, 1948. (Biblioteca del Leonardo, XXXIX).

Antonio Gramsci. — *Note sul Machiavelli sulla politica e sullo stato moderno.* — Torino, Edit. Einaudi, 1949.

Galeotto Marsio da Marni. — *Varia dottrina* (*De doctrina promiscua*), a cura di Mario Frezza. — Napoli, Edit. Pironti, 1949. (Collezione Umanistica diretta da G. Toffanin, vol. V).

Gilbert Highet. — *The classical tradition.* — Oxford, At the Clarendon Press, 1949.

Il Tesaur, Anno I, n. 1, 2, 1949; Anno II, n. 1, 1950. — Udine, Tarantola.

Italian Studies, vol. IV, 1949. — Cambridge (Inghilt.), W. Heffer e Sons.

Giovanni Laini. — *Polemiche letterarie del cinquecento.* — Mendrisio, Edit. C. Stucchi e C., 1948.

« *La Panarie* ». Rivista friulana illustr. d'arte e cultura. Anno XVII, n. 96, marzo-aprile 1949.

Giacomo Leopardi. — *Operette morali seguite da una scelta di pensieri.* Introd. e comm. di Mario Fubini, II ediz. riveduta e corretta. — Firenze, Editore Vallecchi, s. a. ma 1949. (Biblioteca di classici italiani).

Mario Luzi. — *L'Inferno e il Limbo.* — Firenze, Casa editr. Marzocco, 1949. (« Misure », Collana critica diretta da Carlo Bo, n. 5).

Mélanges d'archéologie et d'Histoire (École française de Rome). Tome LIX, 1947. — Paris, Libr. Fontemoing, E. De Boccard.

Niccolò Machiavelli. — *Tutte le opere* a cura di Francesco Flora e di Carlo Cordié, vol. I. — Milano, Editore Mondadori, aprile 1949 (I Classici Mondadori).

La Magna curia (La scuola poetica siciliana), a cura di Guerrieri Crocetti. — Milano, Edit. Bianchi-Giovini, 1947. (Collez. « Europa », diretta da Ugo Ettore, n. 7).

Denis Mahon. — *Studies in seicento art and theory.* — London, The Warburg Institute University of London, 1947.

Luigi Malagoli, *Linguaggio e poesia nella Divina Commedia.* — Genova, Editore Briano, 1949.

Alessandro Manzoni. — *Le Poesie*, con introduzione e note di Enzo Chiorboli. — Bologna, Zanichelli ed., 1948.

Enzo Marmorale. — *Cato maior.* — Bari, Edit. G. Laterza, 1949. (« Biblioteca di Cultura Moderna »).

Giulio Marzot. — *Il gran Cesarotti.* — Firenze, La Nuova Italia, 1949. (Collana critica).

MAYER C. A. — *Vita popolare a Napoli nell'età romantica*, traduz. e riduz. di A. CROCE. — Bari, Casa Editrice Laterza, 1948.

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL. — *Poesia araba e poesia europea ed altri saggi*. Traduz. di E. RUGGIERO. — Bari, Edit. G. Laterza, 1949. (Biblioteca di Cultura Moderna, n. 455).

ATTILIO MOMIGLIANO. — *Introduzione ai poeti*. — Roma, Edit. Tumminelli, 1946. (« Nuova Biblioteca » diretta da A. Bocelli, n. 29).

PIERO NARDI. — *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*. — Milano, Editore Mondadori, 1949. (Collezione « Le Scie »).

GIULIO NATALI. — *Un sonetto ignoto del Parini*. — Catania, Università, Biblioteca Facoltà di Lettere, 1949. (Estr. dal *Siculorum Gymnasium*, N. S., a. II, n. 1, Catania, genn.-giugno 1949).

Nuova Antologia (Scienze, Lettere, Arti). — Roma, Anno 85, genn. 1950, fasc. 1789; febbr. 1950, fasc. 1790.

UGO OJETTI. — *Alla scoperta dei letterati*, a cura di PIETRO PANCRAZI. — Firenze, Casa Editr. Le Monnier, 1946. (Collez. in-24°).

RAMIRO ORTIZ. — *Francesco da Barberino e la letteratura didattica neolatina*. — Roma, Editore Angelo Signorelli, 1948.

LORENZO PADOAN. — *Per la lettera di Ugo Foscolo n. 70*. — Verona, Tipogr. Operaia, 1949.

— *Una lettera inedita di Alessandro Manzoni*. — Verona, Tipogr. Operaia, 1948.

FRANCESCO PELLEGRINI. — *Fracastoro*. — Trieste, Editore Zigliotti, 1948. (Collana di vite di medici e naturalisti celebri, n. 3).

GIORGIO PETROCCHI. — *Pietro Aretino*. Tra rinascimento e controriforma. — Milano, Soc. Editr. « Vita e Pensiero », 1948.

PLAUTO. — *Commedie*, II (*Bacchides, Captivi*), testo latino e versione poetica di GUIDO VITALI. — Bologna, Editore Zanichelli, 1949. (Poeti di Roma).

MARIO PRAZ. — *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* (III ediz. riveduta). — Firenze, Editore Sansoni, 1948.

(*Continua*).

FERDINANDO NERI, *Direttore responsabile*.

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1950) (23453)

SUI SONETTI ATTRIBUITI A CECCO ANGIOLIERI

Quando il D'Ancona, qualche anno prima del 1874, conobbe il bellissimo codice Chigiano L. VIII. 305, pensò che si sarebbe mostrato ingrato verso la fortuna, « la « quale *gli* aveva posto fra mano un centinaio di sonetti « dell'Angiolieri non mai stampati », se non ne avesse profittato per il famoso saggio su *Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del sec. XIII* (1). Egli per primo attribuì a quel poeta una lunga serie di sonetti che nell'edizione di Molteni e Monaci va dal n. 374 al n. 492.

Di quel Chigiano non tardò la pubblicazione (1877) per le cure, non invero eccessivamente scrupolose, degli ora nominati Molteni e Monaci (2), con la conseguenza che s'incominciarono a notare delle crepe nell'abile costruzione filologica danconiana. Il Biadene, infatti, accettando, nel complesso, i limiti segnati dal suo predecessore, avanzava dubbi sulla paternità di due sonetti, il n. 398 (*Dugento scodelline*), « per testimonianza di altri codici... dato comunemente a Niccolò dei Salimbeni detto il Muscia », ed il n. 445 (*Giugiale di quaresima*), « quasi una variazione dello stesso sonetto », così che « tutti e due apparterranno

(1) In *Nuova Antologia*, gennaio 1874. Poi in *Studi di crit. e storia lett.*, Bologna, II ed., 1912, pp. 163-275 del vol. I.

(2) Il *Canzoniere Chigiano L. VIII. 305*, pubblicato a cura di E. Molteni ed E. Monaci, Bologna 1877. Ivi, nella sez. che ci riguarda, troviamo: *cha* per *ma*, *uiepiu men* per *uie men*, *fu* per *fa*, *len* per *ben*, *m inueghi* per *minieghi*, *ne uo altra* per *neunaltra*, *morto* per *vento* ecc. ecc.

ad un solo autore » (1). E già gli editori stessi del Chig. avevano tolto a Cecco non solo il n. 398, ma anche i nn. 420 e 421 (2). D'altra parte, per primo il Biadene avanzava l'ipotesi che anche il n. 339, vicino al 336, che è di Cecco, fosse di lui (3).

Poi apparve la prima edizione critica del Massèra (4), il quale ebbe allora, e l'avrà sempre dopo, cieca fiducia nel Chig. E sia pure per la restituzione della lezione, per cui quel codice è « di gran lunga superiore ad ogni altro » contenente sonetti di Cecco (5); ma egli non si accorgeva che aver cieca fiducia nel Chig. anche per l'attribuzione dei sonetti, che ivi appaiono tutti anonimi, significava aver cieca fiducia in se stesso, o, al più, nel D'Ancona e nel Biadene. Comunque, egli ripetè quasi in pieno la tesi del D'Ancona, mentre del Biadene accolse l'istanza di osservare altre zone di quello e di altri manoscritti, e non invece anche l'istanza, pur in lui visibile, di procedere con cautela. Ma, certo, è il Massèra il maggior benemerito degli studi angiolieresch, in ogni senso (6).

---

(1) L. Biadene, *Morfologia del sonetto* in *St. di fil. rom.*, IV, 1889, p. 207.

(2) Op. cit. Cfr. l'indice.

(3) L. Biadene, op. cit. Accenneremo qui in nota alla pubblicazione di V. Tondelli per Nozze Guidi-Incontri, che poggiava sull'autorità degli *Indici* dell'avv. Pietro Bilancioni, che venivano allora pubblicati (Bologna 1893). In essa venivano dati a Cecco 6 sonetti, di cui 5 non suoi, com'ebbe a dimostrare il D'Ancona (in *Rass. bibl. della lett. ital.*, II, 1895, p. 25). E sulle carte del Bilancioni il Pirandello avrebbe poggiata l'edizione, da lui solo promessa nel saggio *Un preteso poeta umorista del sec. XIII*, in *La vita ital.*, 1896 (ora nei *Saggi* a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano 1939, p. 283).

(4) *I sonetti di C. A. editi criticamente ed illustrati per cura di* A. F. Massèra, Bologna, 1906. Indicheremo quest'edizione con Massèra I, quella del '20 con Massèra II.

(5) Massèra I, p. v.

(6) L'edizione critica del 1906 fu preceduta da lunghi e accurati studi sull'A., il quale, a un certo momento, per opera di G. Mancini (cfr. *Il contributo dei cortonesi alla cultura italiana*, Firenze 1898, pp. 8-13) era divenuto cortonese, per via di quell'Uguccia Casali che il D'Ancona credette moglie di Cecco: e infatti un Cecco Angiolieri

Del Chig. egli dà all'Angiolieri i nn. 339-341, pur con qualche riserva; i nn. 374-483 (e si tenga conto che il n. 400 è ripetuto al n. 474); i nn. 488-492, dei quali i due ultimi (491 e 492) con qualche riserva anch'essi. Della serie del D'Ancona sono rifiutati soltanto i nn. 484-487, che il Massèra restituisce ad Ubertino del Bianco d'Arezzo. E sono creduti vani i dubbi del Biadene circa i sonetti 398 e 445, non ostante l'appoggio che viene a quei dubbi dal codice Vaticano Barberiniano 3953, nel quale il n. 398 del Chig. è dato a Musa da Siena. Al contrario, sull'indicazione del Biadene stesso, il Massèra attribuisce a Cecco il n. 339, diretto a Ciampolo, cui fa seguire anche i nn. 340 e 341. Si giunge così ad un totale di 117 sonetti, di cui solo 5 (i nn. 339-341 e i nn. 116-117) accolti con riserva.

Il Massèra non indica le ragioni specifiche delle sue attribuzioni nell'ambito del Chig., e probabilmente avrebbe rimandato chi gliene avesse fatto richiesta, a queste sue parole: « Io non m'attarderò... a dimostrare separatamente « l'autenticità di ciascun sonetto, indagine lunga e noiosa « e soprattutto inutile, perchè le più volte quale ultima « testimonianza e quale prova ultima delle mie asserzioni « sarei obbligato ad addurre il sonetto stesso in que- « stione » (1). Ma una tale risposta non potrebbe non accrescere la nostra inquietudine e la nostra perplessità. Eppure non è a dire ch'egli non sia stato prudente. Ci sono, infatti, nel Chig. altri numerosi sonetti adespoti, che senza eccessivo ardimento, seguendo il metodo masseriano, potrebbero essere ascritti al nostro Cecco: il n. 219, ad esempio, e il n. 510, che sembrano proprio di lui, e altri ancora.

---

cortonese visse quasi contemporaneamente al Nostro (cfr. per tutta la questione A. F. Massèra, *La patria e la vita di C. A.* in *Bull. sen. di st. patria*, VIII, 1901, fasc. III, pp. 435-452). E come preparativo all'edizione si veda *I sonetti di C. A. contenuti nel cod. Chig. L. VIII. 305*, in *Studj romanzi*, a. II, 1904, pp. 41-61, nel quale appaiono le stesse conclusioni di Massèra I, ad eccezione che pei sonetti 484-487, che qui son restituiti a Ubertino del Bianco d'Arezzo.

(1) A. F. Massèra, *I sonetti ecc.*, in *Studj romanzi*, II, p. 57.

Ai 117 componimenti tratti dal Chig. se ne aggiungevano 21 o da altri minori codici o dal Barb., nel quale trovano riscontro con l'attribuzione a Cecco soltanto 14 di quei 117 sonetti (1) e sono dati a Cecco 11 altri sonetti (2), non contenuti nel Chig.; sicchè, accettati questi 11 e altri 10 sonetti tratti dai codici minori (3), si raggiunge, in complesso, il numero di 138.

A parte la violenta replica del Pirandello (4), che non tocca affatto il problema dell'autenticità dei sonetti, l'edizione Massèra fu accolta con quelle misurate lodi e con quelle velate riserve che sono l'indice di una certa perplessità. Il Pèrcopo (5) si effondeva in approvazioni generiche, esaminando più da vicino la grafia e pochi luoghi dei sonetti; il Sanesi (6), elogiata la cura ed il metodo del Massèra, pur ampiamente discutendo sulla grafia e sulla lezione, esaminava, data la sede particolare della sua recensione, i tre sonetti indirizzati a Dante; Ghino Lazzeri (7) avrebbe accettato ancora fra i sonetti dubbi *Messer Neri Picchin* e *I buon parenti*, entrambi rifiutati dal Massèra per ragioni che il Lazzeri reputava fallaci (specialmente per il secondo); affermava che la sezione chigiana dei sonetti realistici deriva « dall'originale o da una copia assai vicina all'originale », donde la sua grande importanza; condannava l'eccessiva ripartizione degli ar-

---

(1) In Massèra II, essi recano i nn. XXIII, XXVIII, XXXII, XLIII, XLV, LIII, LXV, LXXIX, LXXX, XCIII, XCVII, C, CVI, CXLV. A questi si aggiunge il CXVIII, che il Barb., però, dà a Musa da Siena.

(2) Precisamente i nn. VI, XXII, XLII, LXVIII, XCII, XCVIII, CIX, CXXXV, CXXXVII, CXLVII, CXLVIII.

(3) Sono i nn. X, XI e XXXVIII (Ambros. 0. 63); CVIII (Ricc. 1103); LXXXIX (C. 43 della Comunale di Perugia); L (Cod. CCCCXLV della Bibl. cap. ver.); XXXVII (ms. 1081 della Palat. parmense); LVIII (Riccard. 2729); LXXIII (Udinese 10); LXXI (Vat. Urb. 697).

(4) L. Pirandello, *I sonetti di C. A.* nel vol. *Arte e Scienza*, Roma 1908 (ora nei *Saggi*, op. cit., p. 289).

(5) In *Rass. cr. della lett. ital.*, vol. XIII, 1908, pp. 60-70.

(6) In *Bull. della Soc. Dant.*, vol. XIV, 1907, pp. 25-44.

(7) In *Rass. bibl. della lett. ital.*, a. XV, 1907, pp. 125-143.

gomenti ed additava talune logiche manchevolezze nella disposizione. E già in lui troviamo il sospetto (1) che il Meo, di cui al sonetto *Le gioi' ch'i' t'ho recate*, sia da identificarsi col fratello di Min Zeppa. Ma il più qualificato a parlare di un simile argomento era Vittorio Rossi, che già a Pavia, nel 1902-903, aveva tenuto un bel corso su *La poesia giocosa nei primi tre secoli della nostra letteratura*, e che sarebbe ancora tornato sull'argomento a Padova, in un corso tenuto nell'anno 1911-1912. In una lunga recensione (2), lodata la cautela ed il metodo del Massèra, affermava che le sue conclusioni non potranno essere mutate « finchè nuovi ritrovamenti non offrano nuova messe di fatti ». E aggiungeva: « Forse però il Massèra « ha troppa fede nella unità angiolieresca della serie che « abbraccia i numeri 374-492 del codice chigiano. Giusto « e ragionevole averci fede; ma a dubitare bisogna esser « pronti, tutte le volte che qualche non ispregevole indizio « accenni a contestare la paternità cecchiana di un so- « netto ». Ed accennando alla eventuale maniera di formazione del Chig. scriveva: « la ripetizione del sonetto « *Io potrei così star senz'amore* sotto i numeri 400 e 474 « è già un segno di cosiffatto un po' zibaldonesco modo di « formazione ». Sui sonetti 398 e 399 avanzava dubbi, non vietati « da una fede discreta nell'unità angiolieresca della serie ».

Strano a dirsi, dopo qualche anno accadevano proprio quei « nuovi ritrovamenti » attesi dal Rossi, e l'annunzio ne fu dato dal Casella, in appendice al volume di *Studi sul Canzoniere di Dante* del Barbi (3). Si trattava di un nuovo codice di rime antiche molto importante, l'Escurialense e. III. 23. Qui si trovano attribuiti a Cecco 24 sonetti, 14 dei quali sono anche nel Chig. (4), ma i rimanenti

(1) Già espresso, invero, in Massèra I.

(2) In questo *Giorn.*, 49, 383 e sgg.

(3) Sansoni, Firenze, 1915, pp. 511 e sgg.

(4) Sotto i nn. 183, 380, 382, 390, 393, 406, 416, 419, 420, 423, 441, 448, 459, 482.

10 in nessun altro Canzoniere (1). Altri 5 sonetti sono attribuiti a Meuzzo dei Tolomei da Siena: e 4 di questi (2) il Massèra aveva stampati come appartenenti a Cecco, mentre il quinto, non contenuto in altri codici, ha l'inizio uguale ad un altro sonetto di Cecco (*I' son sì magro che quasi traluco*).

Quale importanza dare alle nuove attribuzioni dell'Esc.? Dell'annunzio del Casella almeno due elementi dovevano esser presi in grande considerazione: 1) che a c. 82 v. del codice la parola *Meuçço* della didascalia è « di lettura dubbia »; 2) che — v. p. 526 del citato volume del Barbi — « il codice spagnuolo è esattissimo nel notare la paternità delle poesie in tutte le sue varie parti ». Il Massèra trascurò totalmente il secondo elemento, e dette grande importanza al primo (3), accogliendo come appartenenti a Cecco non soltanto i nuovi sonetti che venivano alla luce sotto il suo nome, ma riconfermando a lui anche quelli che apparivano sotto il nome di Meo. *Cecho* sarebbe stata l'antica indicazione del codice, secondo il Massèra: « ma più tardi a quell'ultima indicazione fu sostituita la « dicitura *Meuçço de Tolom(ey) da Siena*, che cambierebbe « anche il significato dei quattro *idem* dipendenti: se non « che la correzione o sostituzione non può essere da noi « tenuta in alcun conto, perchè contraddetta dalla indi- « scutibile paternità angiolieresca di tutte quante le poesie « di 82 v. » (4). Non sappiamo però per quali ragioni « indiscutibile », se il Massèra stesso proprio sull'autorità dell'Esc. restituisce a Cecco il sonetto *I' ho sì gran paura di fallare*, che egli aveva già rifiutato come non di lui. Senza la testimonianza dell'Esc., scrive il Massèra, « a « nessuno sarebbe passato per la mente di attribuirlo a

(1) In Massèra II recano i nn. VIII, XVII, XXVI, XXXIII, XLVII, LXXVII, LXXVIII, LXXXV, XCIV, CL.

(2) Nn. 436, 443, 479, 480 nel Chig., corrispondenti ai nn. CXXX, CXXXI, CXXXIII, CXII in Massèra II.

(3) A. F. Massèra, *Nuovi sonetti di C. A.*, in *Studj romanzi*, XIII, 1917, pp. 77-97.

(4) Ivi, pp. 78-79.

« lui » (1). Hanno, dunque, o non hanno valore le attribuzioni dell'Esc. in questa breve sezione? Strano che il Massèra confessi: « A buon conto ricordo che nello stesso Esc. « abbiamo visto attribuiti a un Meuzzo Tolomei, in cui « sarà evidentemente da credere indicato lo stesso indivi- « duo che Meo di Simone, certi sonetti angioliereschi; *ma « non m'arrischio a trarre le conseguenze di questa constata- « zione* » (2). E, perciò, invece che scemare, come sarebbe lecito attendersi, aumenta il numero dei sonetti di Cecco, al quale, nell'edizione del 1920 (3), ne sono assegnati ben 150. Ai 138 sonetti della prima edizione, se ne aggiungono 11 nuovi, tratti dall'Esc. (4) insieme con il sonetto responsivo di Simone a Cecco, più il sonetto *I buoni parenti*, già rifiutato, ma ora accettato in seguito ai giudizi del Novati e del Lazzeri. Il Massèra mantiene un « lieve sospetto » per il sonetto CXL e avanza riserve sui sonetti XI, XXXVII, LXXIV, LXXXIX. Senza confronto migliore è la lezione della seconda edizione.

La questione dell'autenticità dei sonetti sembrava ormai definita e giacque, infatti, ignorata o trascurata, per 14 anni. Il volumetto della Todaro, che la ripropone totalmente, è del 1934 (5); e nell'anno precedente era apparso, a cura della stessa, il caribetto *A nulla guisa* (6), contenuto, sotto il nome di Meo, a c. 77 v. dell'Esc., con alcune interessanti notizie intorno a questo fantomatico poeta. La Todaro, al contrario del Massèra, nega ogni fiducia alla nota sezione del Chig., giungendo ad attribuire a Cecco

(1) Ivi, p. 82.

(2) Ivi, p. 96.

(3) *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, Bari, 1920.

(4) Il sonetto *Tal uom fa altrui profferte*, rifiutato per una rima pisano-lucchese (*ricchesse*: *richedesse*) è sostituito con l'altro *I' ho si gran paura de fallare* confermato dall'Esc. Gli 11 sonetti sono quelli citati alla n. 1 di p. 258, più il CX, che nell'Esc. è attribuito a Meo.

(5) A. Todaro, *Sull'autenticità dei sonetti attribuiti a C. A.*, Palermo, 1934.

(6) A. Todaro, *Il caribetto « A nulla guisa » di Meo di Simone dei Tolomei*, in *Bull. sen. di storia patria*, a. IV, 1933, XI, fasc. II.

non di più di 70 (1) ed a Meo 16 sonetti (2) sulla scorta dell'Esc. I rimanenti del Chig. sarebbero da porsi in tenzone.

La spinosa questione risollevata dalla Todaro non fu accolta e discussa come meritava, ma fu quasi ignorata. Solo, che io sappia, il Sapegno parlò di quel volumetto, dedicandogli parte di una sua recensione su vari scritti di critica angiolieresca (3). Egli non è alieno dall'accettare la prima parte della tesi della Todaro, ma respinge la seconda. E Santorre Debenedetti, in un brevissimo annuncio (4), esprimeva la fiducia che nuovi studi avrebbero riconfermate le conclusioni del Massèra. Niente altro. Così, nel 1940, nella ristampa curata dal Russo (5), la questione dell'autenticità dei sonetti è ignorata nella bibliografia.

***

Le domande capitali in questo problema sono: Si può prestar cieca fiducia alla silloge chigiana limitata dal

---

(1) In Massèra II, nn. I, XIV, XXI, XXIII, XXVIII, XXXII, XXXV, XXXVI, XLIII, XLV, LIII, LXV, LXXV, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXII, LXXXIV, LXXXVI, XCIII, XCVII, XCIX, C, CIV, CVI, CXXXVI, CXLV, CXLVI (nel Chig. attestati da altri codici); V, XXIV, XXV, XL, XLIV, XLIX, LI, LII, LVII, LIX, LX, LXII, CII, CIII, CV, CXVI (per riferimenti a persone); VIII, XVII, XXVI, XXXIII, XLVII, LXXVII, LXXVIII, LXXXV, XCIV, CL (tolti dall'Esc.); VI, XXII, XLII, LXVIII, XCII, XCVIII, CXXXV, CXXXVII, CXLVII, CXLVIII (tolti dal Barb.); X, XXXVIII, L, LXXI, LXXIII, CVIII (tolti da altri codici minori). In tutto 70.

(2) In Massèra II nn. CXI, CXII, CXIII, CXXIV, CXXV, CXXVI, CXXVII, CXXVIII, CXXIX, CXXX, CXXXI, CXXXII, CXXXIII, CXXXIV, CXL, CXLII.

(3) N. Sapegno, *Nuovi studi sull'Angiolieri*, in *La Nuova Italia*, VI, 1935, pp. 1-4.

(4) In questo *Giorn.*, **106**, 167.

(5) *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, a cura di A. F. Massèra. Nuova ed. riveduta e aggiornata da Luigi Russo. Bari, 1940.

D'Ancona ed accettata dal Massèra? Quale importanza si deve attribuire alle didascalie dell'Escurialense? Si può dar corpo alla figura di Meo? E quale via, dunque, occorre seguire per stabilire l'autenticità dei sonetti, senza oltrepassare quei *certi fines* al di là e al di qua dei quali *nequit consistere rectum*? Questioni delicate, che sono però sempre questioni di equilibrio. Gli è che nello specifico nostro problema molto spesso si è dovuto, e purtroppo ancora si deve, lavorare e discutere su elementi labilissimi, a causa dei quali sembra estremamente facile cadere in presunzioni tanto entusiasmanti quanto fallaci.

Ricordare l'importanza del Canzoniere Chigiano L. VIII. 305 per la restituzione e la lezione di poeti antichi, soprattutto degli Stilnovisti, può essere veramente superflo. Il Barbi ha dimostrato la sua identificazione con il codice Strozzi di rime antiche citato dall'Ubaldini e dalla Crusca, riconoscendovi la mano di un noto copista fiorentino: « È lo stesso amanuense che, circa la metà del sec. XIV, « esemplò per il poema i manoscritti della cosiddetta fa- « miglia strozziana, tutti bei codici fiorentini, fiorentinis- « simi per scrittura, ornamentazione e testo... » (1). Le sue attribuzioni, in grandissima parte, sono corrette e precise. Ma, sfortunatamente, le sezioni ove appaiono sonetti di Cecco, sono adespote. Infatti dal n. 322 al n. 492 (ben 170 componimenti) l'anonimia è rotta solo per i nn. 326-327, 338, 366-369 (cioè per 7 componimenti). Ma quello che più fa riflettere e smorza ogni fiducioso ottimismo è la maniera con cui questa lunga parte del codice è stata messa insieme. Soccorre il ricordo delle parole del Rossi; e non uno, bensì cinque sonetti sono ripetuti, e tutti nella sezione dei realisti: 81-322, 349-488, 400-474, 336-464, 180-373. Di questi l'81, del Cavalcanti, è ripetuto con lievissime varianti; e lo stesso è a dirsi per il 180 e per il 349. Ma più importante a me pare l'esame delle ripetizioni 400-474 e 336-464, per le quali evidentemente il copista deve aver attinto a due fonti diverse:

(1) In *Studi Danteschi*, X, p. 152.

N. 400.

Io potrei così star senz'amore
come la soddomia tollar a Moco
o come Ciampolin gavazzatore
potesse vivar tollendoli 'l gioco
o come Min di Pepo corridore
s'ardisse di toccar Tan pur un poco
o come Migo ch'è tutto d'errore
ch'e' non morisse di caldo di fuoco
Però mi facci amor ciò che li piace
ch'i' sarò sempre mai su' servidore
e sofferrò ciò che mi farà 'n pace
e sed e' fosse amaro più che fele
cull'umiltà ch'è vertù sì verace
il farò dolce come cannamele.

N. 474 (varianti).

Così potre' viver senza amore
come la sua donna torre a Moco

viver potesse togliendoli
o come Mico ch'è tutto d'errore
ei non morisse di caldo di fuoco
e come Mino di Pepo acorridore
s'ardisse di toccar Tan pur un poco
faccia amor
ch'i' voglio esser su' servo e su' fedele
che se fosse più amar che non è 'l fele
coll'umiltà ch'è sì vertù verace
e soffrir ciò che mi vuol far in pace
chi 'l farò dolce più che non è 'l mele.

Balza immediatamente agli occhi la bontà della lezione del n. 400, nonostante la rima *ore:ele*, che può esser corretta sul n. 474, il quale è scritto forse a memoria, o raccolto già guasto da tradizione orale. A due fonti diverse, invece, ed importanti entrambe fanno pensare i nn. 336 e 464.

N. 336.

Maladetto e distrutto sia da Dio
il primo punto ched io 'nnamorai
di quella che si diletta darmi guai
e ogni altro sollazzo ha in oblio
e sì fa tanto tormento esser mio
che 'n corpo d'on non ne fu tanto mai
e no li par aver fatto anco assai
tant'a 'l su cor giude' pessimo e reo
che sempre pensa pur com'ella possa
far cosa che mi scolpi 'l cuore
di questa oppenion mai non fia mossa
e di lei non mi posso gittar fore
tant'o la mente abbarbagliat' e grossa
c'o men sentir che non ha l'om che more

N. 464 (varianti).

lo ch'io
di quella che dilettase di guai
darmi et ogni altro

d'uom non fu tanto
e non le pare
tant'è rio
e non pensa se non com'ella
scoppi
ma' non fu mossa

ra ment' abarbagliat' e
c'o me sentor che

Io son d'accordo col Rossi nell'attribuire a questi elementi un valore probativo dello « zibaldonesco » modo di formazione della sezione che c'interessa. Ma v'è di più. La sezione chigiana attribuita all'Angiolieri andrebbe dal

n. 374 al n. 492, con la sola interruzione dei nn. 484-487: ben 110 sonetti di fila attribuiti ad un solo autore (1): una sezione formidabile in qualsiasi canzoniere di rime antiche. Eppure altri sonetti di Cecco sono in posizione eccentrica (n. 183) o, se i nn. 339-341 sono di lui, in sezioni brevissime. Ciò non avrà alcuna importanza, ma può essere un altro indizio. Si pensi che il nome di Cino da Pistoia, che nel bel Chig. fa la parte del leone, vi appare 104 volte; ma nessuna delle sezioni a lui dedicate si avvicina, neanche lontanamente, al numero di 110 componimenti. Tanto si dica di Dante e del Cavalcanti, ai quali è dato meno luogo che a Cino.

E ancora, non vogliamo noi almeno domandarci il perchè dell'anonimia di tutti quei sonetti in un codice dove le attribuzioni sono, quando esse appaiono, in massima parte esatte? Il copista ignorava a chi appartenessero i sonetti, ma desiderava stabilire la paternità ove fosse possibile. Infatti, in cima al *recto* o al *verso* di più carte sta scritto sette volte *Sonetto* o *Sonetto di*: sempre in cima e non mai nel corpo della carta, anche se vi si inizia un nuovo componimento. Ma la dicitura *Sonetto* o *Sonetto di*, se indica nel copista il desiderio di completare l'attribuzione, può ben a ragione indicare anche la maniera da lui seguita nel raccogliere i sonetti anonimi, i quali provengono certamente da fonti diverse. Possiamo allora noi attribuire al copista l'intenzione di dedicare una lunga sezione interamente e solamente a Cecco?

Inoltre la sezione, quasi completamente adespota, che va dal n. 322 al n. 374 e che *precede* quella « unitaria » di Cecco, appare disordinata e frantumata. Intanto il n. 322, adespoto, è di Cavalcanti, al quale è attribuito sotto il n. 81; i nn. 326-327 appaiono sotto il nome di Onesto e Terrino; il n. 338 di Nicola Muscia; il n. 366 di Monaldo da Sofena; il n. 367 di Vercellino; i nn. 368-369 di Dino Frescobaldi. E a queste attribuzioni, riportate nel codice, bisogna aggiungere, utilizzando i dati del Mas-

(1) Cioè dal n. 374 al n. 484, ove la serie s'interrompe.

sèra stesso (1), che il n. 329 è di Guittone; i nn. 343-344 sono dell'Abate di Tivoli; il n. 345 del notaro Giacomo; i nn. 347-348 di Ubertino del Bianco; il n. 352 ed il n. 354 di ser Manno; i nn. 353, 355, 357 di Paolo Zoppo; il n. 356 di messer Pietro; il n. 358 di Dello da Signa; il n. 359 dal Barb. è dato a Meo, dal Vat. 3793 a mastro Rinuccino; i nn. 362-363 sono di Federigo dall'Ambra; il n. 370 appare sotto il nome di Rustico o sotto quello di Palamidesse o sotto quello del notar Giacomo; e il n. 371 sotto quelli di Bondie Dietaiuti o del notar Giacomo. E, d'altra parte, non meno disordinata e frantumata appare la breve sezione anonima che *continua* quella « unitaria » di Cecco. I nn. 484-487 appartengono a Ubertino del Bianco; i nn. 488-491 apparterrebbero ancora a Cecco; seguono un sonetto anonimo, poi sei sonetti di Dino Frescobaldi, e quattro di Guido Orlandi; nove anonimi (tra cui uno, il n. 509, del Guinizelli), sette di Cino da Pistoia, sedici anonimi certamente di più autori (il n. 518 di Cino, il 519 del notar Giacomo, il 523 di un ignoto mastro Franco), e infine sette componimenti del Petrarca. Ora io mi domando per quale mai ragione, data una simile frammentaria composizione della sezione dei realisti e, a badar bene, di tutto il codice, la lunga sezione 374-484 dovrebbe essere unitaria. Nè può essere considerata tale per ragioni di contenuto, poichè non tutti i sonetti di quella sezione possono essere attribuiti a Cecco per il loro contenuto. Per ragioni stilistiche? Ma come, se le ragioni stilistiche dovrebbero poi essere tratte dall'esame degli stessi sonetti adespoti di cui vogliamo stabilire la paternità? La silloge chigiana, dunque, non può conquistare la nostra cieca fiducia, nè può assolutamente per noi costituire un punto di partenza, ma solo un punto di arrivo. La questione dei manoscritti è quanto mai semplice: niente *eliminatio*, niente *stemma*; ma per altrettanto insoddisfacente. I Canzonieri principali sui quali occorre lavorare sono tre: il Barb. 3953, l'Esc. e. III. 23 e il Chig. L. VIII.

(1) *I sonetti di C. A. contenuti* ecc., op. cit.

305. Occorre partire dagli elementi interni, di contenuto (ch'è sempre la via più sicura), tenendo l'occhio alle didascalie dei codici. Questa è la via battuta anche dalla Todaro: e noi faremo nostra la parte positiva dei suoi studi, come di tutti gli studi angioliereschi, dal D'Ancona ad oggi. Ma ci guarderemo dal negare al Chig. ogni autorevolezza come fa la Todaro, peccando della stessa dommaticità di cui peccò il Massèra prendendo tutto per buono; e dall'accettare o dal respingere per ragioni preconcette o impressionistiche le didascalie vuoi del Barb. (1) vuoi dell'Esc. (2).

Partiremo, dunque, da alcuni sonetti, dei quali è assolutamente impossibile anche soltanto porre in dubbio la paternità angiolieresca. Ad esempio, nell'*incipit* del sonetto *Becchina mia — Cecco, nol ti confesso* appaiono due elementi (Becchina e Cecco) che ci rivelano indiscutibilmente l'autore e ci offrono la spia per attribuirgli con totale sicurezza altri sonetti, prescindendo da ogni altro elemento o di attribuzione dei codici o stilistico. Tali sono i sonetti V, X, XXIV, XXV, XXXII, XXXVIII, XL, XLII, XLIV, XLV, XLIX, LI, LII, LVII, LVIII, LIX, LX, LXII, LXX, XCVI, XCVII, XCVIII, XCIX, C, CI, CII, CIII, CIV, CV, CVI, CVII, CVIII, CXVI, CXXXVI, CL. Trentacinque sonetti in tutto, dei quali i nn. V, XXIV, XXV, XL, XLIV, XLIX, LI, LII, LVII, LIX, LX, LXII, LXX, XCVI, CI, CII, CIII, CV, CVII, CXVI, esistono anonimi soltanto nel Chig., ma gli altri trovano riscontro in altri codici, specialmente nell'Esc. e nel Barb. Importante notare che, appunto, nell'Esc. e nel Barb., agli elementi interni corrisponde l'attribuzione all'Angiolieri:

---

(1) La Todaro, ad es., in un primo momento dà a Cecco il sonetto *Chi dice del suo padre*, secondo l'attribuzione del Barb.; ma poi glielo toglie, senza alcuna plausibile ragione, per metterlo in tenzone con altri sonetti. Gli è che a lei sta più a cuore la dimostrazione sulle tenzoni del Chig. che l'autenticità dei sonetti di Cecco.

(2) Il Massèra è ondeggiante di fronte all'Esc. Respinge la paternità di Meo, attestata da quel codice, ma accetta quella di Cecco per un sonetto (*I' ho si gran paura de fallare*), che egli aveva in precedenza rifiutato.

il che ci accresce la fiducia verso le didascalie dell'uno e dell'altro.

Da questo primo nucleo appaiono taluni insistenti contenuti e talune perspicue e insistenti movenze stilistiche molto simili, gli uni e le altre, all'articolarsi degli altri sonetti che nell'Esc. e nel Barb. figurano sotto il nome di Cecco Angiolieri. Nessuna ragione, quindi, di negarglieli. Essi sono: I, VIII, XIV, XVII, XXI, XXVI, XXXIII, XXXV, XXXVI, XLVII, LXXV, LXXVII, LXXVIII, LXXXI, LXXXII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVI, XCIV, nell'Esc. (19 sonetti); i nn. VI, XXII, XXVIII, XLIII, LIII, LXVIII, LXXIX, LXXX, XCII, XCIII, CIX, CXXXV, CXXXVII, CXLV, CXLVII, CXLVIII nel Barb. (16 sonetti); i nn. XXIII e LXV sono dati a Cecco sia dall'Esc. che dal Barb. A questi si possono, per le stesse ragioni, aggiungere i nn. L e CXLVI (a Cecco nel Cap. Ver. 445), LXXI (a Cecco in Vat. urb. 697), LXXIII (a Cecco in Ud. 10). Sono così complessivamente 76 sonetti, che in Massèra II corrispondono ai nn.: I, V, VI, VIII, X, XIV, XVII, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVIII, XXXII, XXXIII, XXXV, XXXVI, XXXVIII, XL, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVII, XLIX, L, LI, LII, LIII, LVII, LVIII, LIX, LX, LXII, LXV, LXVIII, LXX, LXXI, LXXIII, LXXV, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVI, XCII, XCIII, XCIV, XCVI, XCVII, XCVIII, XCIX, C, CI, CII, CIII, CIV, CV, CVI, CVII, CVIII, CIX, CXVI, CXXXV, CXXXVI, CXXXVII, CXLV, CXLVI, CXLVII, CXLVIII, CL.

Ma il n. XCVII comincia così:

> « Babb'e Becchina l'Amor *e mie madre*
> m'hanno sì come tordo a siepe stretto... ».

E il n. CXVI:

> « Tant'abbo di Becchina novellato
> e *di mie madr'* e di babbo e d'Amore... ».

Dobbiamo, dunque, dare a Cecco tutti i sonetti del Chig., in cui l'anonimo poeta si scaglia contro la madre? Per

quelli contro il padre nessuna difficoltà: in essi accanto allo « 'ncoiato » appare spesso il nome di Cecco. In quelli, invece, esclusivamente contro la madre il nome di Cecco non appare mai, anzi taluni di questi, e precisamente i nn. CXII e CXIII, figurano nell'Esc. sotto la didascalia *Meuççο de Tolom[ey] da Siena*. Quale importanza bisogna attribuire a questo fatto? Il Massèra non ne attribuisce alcuna (1). Egli, come già dicemmo, afferma che nell'Esc., in quel luogo, l'antica parola *Cecho* fu sostituita dalla parola *Meuççο*, che è di « lettura dubbia » (2). E aggiunge che il sonetto *Mia madre disse*, che appare nell'Esc. tra quelli di Meo, ha nel suo v. 8 il segno della « indiscutibile » paternità. Quel v. 8 dice: « da Lucca, ciò è 'l Zeppa che mi luna ». Ma codesto Zeppa non è mai nominato nei 76 sonetti che noi abbiamo riconosciuti sicuramente di Cecco: viene, perciò, a mancare l'appoggio. E v'è di più. Nell'Esc. la parola *Meuççο* a c. 82 v. non è « di lettura dubbia ». Il prof. Casella mi ha cortesemente informato che nella edizione dell'Esc. toglierà quella nota. Si tratta di una lievissima correzione di mano del primo, più antico copista, che è « meticoloso » nelle sue attribuzioni, come mi comunica ancora il prof. Casella. Quasi certamente egli ha corretto se stesso: una svista. A questo si aggiunga l'autorità del codice, che il Barbi giudica « molto antico e molto importante » e, come già si è detto, « esattissimo nel notare la paternità delle poesie in tutte le sue varie parti »; giudizio ribadito dal Rossi e dal Debenedetti (3). Il Contini, per conto suo, lo giudica più importante del Barb. 3953 (4). Anche se, dunque, non bisogna accettare ad occhi chiusi

---

(1) Si tenga sempre presente A. F. Massèra, *Nuovi sonetti* ecc., cit.

(2) Com'è detto in nota a p. 516 degli *Studi sul Canzoniere di Dante*, del Barbi, Firenze, 1915.

(3) Il Rossi in *Bull. della Soc. Dantesca*, N. S., vol. XXII, p. 6; il Debenedetti in questo *Giorn.*, 67, 168. — Sono, entrambi gli scritti, recensioni agli *Studi* del Barbi.

(4) Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, II ed., 1946, p. 255.

il nome di Meo, bisognerà per il momento non respingerlo, almeno, con altrettanto cieco arbitrio. Meo, infatti, appare anche a c. 77 v. dell'Esc., ov'è detto *Meo de Scemone fratel de Messer Min Çeppa*. Ora, si sa che Mino di Simone dei Tolomei, detto lo Zeppa, ebbe un fratello di nome Meo. Il Massèra lo ammetteva nel 1917, nel momento stesso in cui gl'*idola specus* gli si facevano avanti, ed egli scetticamente osservava: « Ma sarà veramente il fratello di Mino colui che lo vilipende? » (1). Non crediamo di essere irragionevoli rispondendo affermativamente. Ci atteniamo, per ora, alla testimonianza della didascalia dell'Esc. ed al contenuto delle poesie che hanno, si badi, quella sola attribuzione. Un poeta Meo dei Tolomei appare, del resto, anche nel Barb.; non c'è alcuna ragione ch'egli non sia il Meo a cui Dante indirizza un sonetto accompagnatorio di altri « fratelli », *Sonetto, se Meuzzo t'è mostrato*; ed a cui, forse, ne indirizza un altro Cino da Pistoia: *Meuzzo, i' feci una vista d'amante*. Lo stesso Contini identifica in forma lievemente dubitativa il Meuzzo del sonetto dantesco con il Meuzzo dell'Esc., ma non avanza dubbi sul valore della didascalia *fratel de messer Min Çeppa*. Noi respingiamo la riserva del Massèra, perchè essa è indice di un atteggiamento legittimo solo quando trovi un qualche riscontro in fatti o documenti; i quali, invece, dimostrano il contrario, almeno fino a quando nuove carte non verranno in luce a confermare la didascalia dell'Esc. o a confutarla. Del resto il Massèra ha battuto proprio questa strada per definire la paternità di quei sonetti adespoti che precedono o seguono la pretesa « unitaria » silloge chigiana angiolieresca (2). E perchè i sonetti che formano quella silloge non debbono essere esaminati con lo stesso metodo?

In questo gioco di valori le ragioni stilistiche possono avere importanza complementare e non determinante, specialmente per sonetti che hanno una sola attribuzione.

---

(1) Sempre in *Nuovi sonetti* ecc., cit.

(2) Per l'appunto in *I sonetti di C. A. contenuti* ecc., cit.

Si ricordino, ad esempio, *Diavol te levi* e *Guata*, *Manuzzo*, che nessuno certo attribuirebbe al Guinizelli e al Cavalcanti rispettivamente, senza l'ausilio delle attribuzioni; e si ricordi l'incoerente atteggiamento del Massèra circa l'attribuzione del sonetto *I' ho sì gran paura di fallare*, prima rifiutato per ragioni stilistiche e poi accolto solo per l'autorità dell'Escurialense. A Meo sono da restituire, per ragioni interne, sostenute dal caribetto dell'Esc., sul quale non possono esservi dubbi, e dall'autorità dell'Esc. stesso, i sonetti che in Massèra II recano i nn. CX, CXII, CXXX, CXXXI, CXXXIII (1). Sia nel caribetto che nei sonetti v'è un'acre beffarda satira contro Min Zeppa, la quale talvolta sfocia nella invettiva violenta e truculenta e volgare (nulla di simile nei 76 sonetti sicuramente di Cecco); e v'è in quelli una insistente accusa contro la madre che favorirebbe Mino contro Meo, sicchè questi non sembra suo « figliolo » ma « figliastro » (son. CXI). Cade, così, il mistero dei rapporti tra la madre di Cecco e Min Zeppa e quel Ciampolino, che è per l'appunto il terzo oggetto degli strali di Meo:

> « Mia madre, Ciampolino e 'l Zeppa tanto
> per me guadagnan che non ho ch'a starmi ». (CX).

In questi versi sono sintetizzati i temi principali del lamento di Meo, sul tipo di analoghi sonetti dell'Angiolieri (cfr. XCVII). A guardar bene, nel gruppo di sonetti ov'è Ciampolino, si ripete l'accusa contro la madre che favorisce Zeppa (il fratello), ma non mai si allude a rapporti tra la madre e Ciampolino, che è la tesi sostenuta da coloro che affermano l'unità della silloge del Chig. I rapporti sono invece sempre tra Ciampolino e Meo: e sono rapporti di amicizia ben presto degenerati a causa del gioco (cfr. CXXV, vv. 9-14). Ciampolino non voleva pagare all'amico un debito di gioco o un prestito per il

(1) La Todaro nel suo volumetto ha anche abbozzato alcune analogie stilistiche fra il caribetto e questi sonetti; noi ci proponiamo di ampliarle in altra sede, ove cercheremo di dar corpo storico alla figura di Meo.

gioco (cfr. CXXIV, v. 4), nonostante Meo l'avesse già dissuaso dal giocare (cfr. CXXVII, v. 5-6 e v. 12); che anzi i torti della madre e quelli di Ciampolino sono avvicinati e messi a riscontro nel sonetto CXI: renda Ciampolino almeno parte del debito all'amico, poichè la madre tutto gli ha tolto a favore di Min Zeppa. Di qui le atroci e beffarde invettive contro Min Zeppa (cfr. CXXVIII, CXXIX, CXXX, CXXXI, CXXXII, CXXXIII, CXXXIV) e contro Ciampolino (cfr. CXXVI oltre i già citati). In conclusione, occorre restituire a Meo i nn. CX, CXI, CXII, CXIII, CXXIV, CXXV, CXXVI, CXXVII, CXXVIII CXXIX, CXXX, CXXXI, CXXXII, CXXXIII, CXXXIV; in tutto 15 sonetti.

Ma quello della madre è un tema comune a Cecco ed a Meo. Qual criterio seguiremo circa l'attribuzione dei sonetti anonimi, ove essa è protagonista? Meo nei sonetti escurialensi, e negli altri, adduce contro di lei accuse precise e violente; le accuse di Cecco, invece, nei 76 sonetti sicuri sono vaghe e generiche (cfr. XCVII, v. 9-14; XCVIII, v. 11). Simone stesso, rivolgendosi a Cecco dice:

> « Cecco, se Deo t'allegri di Becchina
> e di quello che spesso sen rincoia... ».

Il tema della madre è taciuto (1). A chi, dunque, restituiremo i sonetti CXIV e CXV? È ora di tornare al Chig. per esaminare la posizione che in esso hanno questi due e tanti altri sonetti, e ricavare da ciò altri elementi per l'attribuzione. Se, per esempio, in esso i nn. 419, 420, 422, 423 risultano di Cecco, anche il n. 421 potrà con molta probabilità esser suo, se vi appaiono i suoi temi e le sue modulazioni stilistiche, che ora riassumono, invero, tutta la loro importanza.

Potremo così restituire al Senese, con altissimo grado di probabilità e quasi con sicurezza, delle brevi sezioni, nelle

---

(1) Anche nei sonetti amorosi di Cecco è nominato sempre e solamente il padre: cfr. LVII, 13; LVIII, 12; XCVI, 14. E si ricordi l'inizio del CIX: « Chi dice *del suo padre* altro ch' onore ».

quali viene a frantumarsi la grossa sezione danconiana. E cioè i nn. 374-393 con l'aggiunta dei sonetti XCI, XXIX, LXVII, XX, XLVIII, XIII, XII (Chig. nn. 374, 381, 386, 388, 389, 391, 392); i nn. 405-409 con l'aggiunta del son. XXX (Chig. 409); i nn. 412-434, con l'aggiunta dei sonetti LXXXVIII, LXXVI, XLVI, VII, CXVII, XXXIV, LXIV, CXXXVIII (Chig. nn. 412, 415, 417, 418, 421, 427, 428, 429); i nn. 448-453, con l'aggiunta dei sonetti LIV, XVIII, III (Chig. nn. 449, 451, 452); i nn. 456-460 con l'aggiunta del son. LVI (Chig. n. 457); i nn. 470-472 con l'aggiunta del son XVI (Chig. 472). Sono, dunque, 21 altri sonetti che possono ritenersi di Cecco con quasi assoluta certezza; ai quali, per le stesse ragioni stilistiche, confortate dalla posizione dei sonetti nel codice, vanno aggiunti i nn. XXXVII e LXXXIX, tratti dal codice Per. C. 43, ove si trovano tra rime sicuramente di Cecco, o con tali elementi da togliere ogni dubbio. Così ai 76 già noti si aggiungono, complessivamente, 23 altri sonetti, e precisamente: III, VII, XII, XIII, XVI, XVIII, XX, XXIX, XXX, XXXIV, XXXVII, XLVI, XLVIII, LIV, LVI, LXIV, LXVII, LXXVI, LXXXVIII, LXXXIX, XCI, CXVII, CXXXVIII. In tutto 99 sonetti.

Ed i sonetti CXIV e CXV? Essi si trovano ai nn. 394 e 395 del Chig., incapsulati tra il n. 393 e precedenti, che appartengono certamente a Cecco, ed il n. 396 ed il seguente, certamente di Meo. Qui non possono soccorrere altro che gli elementi stilistici: il contenuto e la posizione nel codice non ci aiutano.

Ora, la rimeria dell'Angiolieri è sempre proverbiosa e ragionatrice, anche quando è amorosa; e il più delle volte il dialogo (quando non investa tutto il sonetto) ha la funzione d'introdurre l'ipotesi o l'interrogazione retorica; o anche di esemplificare al vivo una momentanea convinzione del poeta (1). Ma è proprio di Meo, invece, il gusto

(1) Cfr. III, 9; V, 13; XII, 8; XVIII, 2 e 11; XXXIII, 6; XXXIV, 8; XL, 4-6; LIV, 6; LXV, 9; LXX, 7 ecc. ecc. Anche il CXXXVIII, insomma, rientra in questa sensibilità.

della scena arguta ed incisiva, che si distende per tutti i 14 versi del sonetto; di lui la macchietta burlesca e beffarda o l'invettiva plebea e truculenta (1). Inoltre l'*incipit* del CXIV è simile a quelli del CXI e del CXII, che sono entrambi di Meo (2); e l'autore del sonetto CXV è certamente l'autore del CXIII (che è di Meo) per evidenti ragioni di analogia psicologica e costruttiva. Perciò inclinerei ad attribuire i due sonetti a Meo, anche se in forma assai dubitativa e lasciando aperto il problema, pur sapendo che, in tal modo, a Cecco non rimarrebbe più alcun sonetto esclusivamente diretto contro la madre, sebbene egli elenchi anche questo fra i suoi temi. Ciò potrebbe essere così spiegato: o che i sonetti di Cecco di contenuto analogo siano andati dispersi, o che egli, annoverando fra i suoi temi quello contro il padre e la madre ai sonetti XCVII e CXVI, abbia voluto intendere non due temi distinti, ma uno solo, l'odio, cioè, contro i genitori, com'è effettivamente nel n. XCVII e nel XCVIII, ove i genitori sono accomunati nella condanna.

Tolti, dunque, 99 sonetti di Cecco e 17 di Meo, rimangono da esaminare 34 altri sonetti della silloge masseriana.

Della sezioncina chigiana 401-404, corrispondente ai sonetti LV, LXXII, LXVI e XXVII, e che tien dietro ad un'altra ben turbata (nn. 394-400; il n. 400 è ripetuto al n. 474) accoglierei fra i dubbi solo il sonetto LXXII (n. 402); gli altri tre offrono tali elementi da togliere le pur non lievi esitazioni. E fra i componimenti sicuramente di Cecco metterei pure il XXXIX e il LXIII, e non invece il IV, il XC e il XCV, i quali, con quei due, formano la sezione chigiana 461-465, che precede sonetti certo non del Senese.

Dei sonetti II, IX, XIX, XXXI, XLI e CXLIX non accetterei come sicuramente dell'Angiolieri più che il IX ed il XIX. Nel IX appare il nome di Ciampolino, l'amico

(1) Cfr. CXII, CXIII, CXXVI, CXXVIII, CXXIX, CXXXI.

(2) CXIV: « Mia madre sì m'insegna... »; CXI: « Mia madre m' ha 'ngannato »; CXII: « Mia madre disse ».

di Meo, certamente noto anche a Cecco, che qui lo nomina insieme a Moco, a Tano, a Migo ecc. La tecnica « a catena » di quel sonetto è indiscutibilmente angiolieresca.

In tal modo ai 99 sonetti già scelti se ne aggiungerebbero in forma sicura sette altri (e cioè: LV, LXVI, XXVII, XXXIX, LXIII, IX, XIX) e in forma dubitativa otto (cioè: LXXII, IV, XC, XCV, II, XXXI, XLI, CXLIX), che in una edizione critica raggrupperei a parte. E con questi ultimi dovrebbe andare il LXXIV, tratto dal Per. C. 43.

Dei 150 sonetti della silloge masseriana rimangono ora da esaminare gli ultimi 18 sonetti, che converrà rivedere uno per uno.

Sonetto XI. Di esso è « malsicura la paternità » anche secondo il Massèra (1). Ma gli atteggiamenti stilistici e psicologici (vv. 3-4; v. 8; v. 13) sono quelli di Cecco.

Sonetto XV. È ripetuto ai nn. 349 e 488 del Chig. Non trovo in esso alcun elemento che possa far pensare a Cecco, e nessuno che permetta un'attribuzione qualsiasi.

Sonetto LXI. Nonostante la forte suggestione, non mi decido ad attribuire a Cecco questo sonetto. Per le ragioni stilistiche poco fa esaminate si potrebbe pensare a Meo. E anche per l'uso del verbo « levarla », che ricorre solo in costui (cfr. CXXVI, 14; CXXXII, 7) e mai in Cecco. Ma è solo un'ipotesi.

Sonetto LXIX. Confesso la mia perplessità di fronte a questo sonetto. I temi della malinconia e dell'usura non sono certo sufficienti per farlo attribuire a Cecco, anche se può sembrare che si riallacci ai vv. 13-14 del son. LXXXIV. D'altra parte il beffardo riferimento a Min Zeppa (v. 8) richiama ancora il nome di Meo. E questo richiamo ha per me maggiore importanza dell'esile legame con il son. LXXXIV, che è certo di Cecco. Attribuirei, dunque, questo sonetto, pur con riserva, a Meo, che, secondo notizie in mio possesso, prestava effettivamente denaro.

Sonetto LXXXIII. In posizione eccentrica nel Chig., anche in Massèra I (2) era accolto con riserva, sciolta però in Massèra II. L'andamento del sonetto è veramente tutto angiolieresco (v. 3; vv. 7-8; 11-14) ed all'Angiolieri dev'essere attribuito.

---

(1) Massèra II, p. 332.
(2) Massèra I, p. xiv.

Sonetti LXXXVII e CXLI. È vero che Cecco è stato soldato, ma non per questo si possono attribuire a lui tutti i sonetti che parlano scherzosamente di vita militare. Non vedo, quindi, perchè questo LXXXVII debba essergli dato. Forse dev'essere accostato al sonetto CXLI, nel quale non è descritta la vita rozza ed incivile che si conduce in Germania, ma la sporca vita militare presso un reparto di Tedeschi (« putente Magna »).

Sonetti CXVIII-CXXIII. Sei sonetti di tema scabroso. Nulla di simile nei sonetti sin qui attribuiti a Cecco, poichè abbiamo tolto a lui, per restituirlo a Meo, il n. CXXIV, sui vv. 7-8 del quale trovava fondamento l'attribuzione a Cecco. Così bisognerà definitivamente dare a Musa da Siena il CXVIII, secondo la testimonianza dei Barb. e la giusta ipotesi del Rossi, e quindi anche il n. CXIX, che è certo dello stesso autore. Sui sonetti CXX e CXXI, certamente non di Cecco, non mi arrischio ad avanzare fallacissime ipotesi. Penso solo che debba essere identica per entrambi la paternità, sia per motivi stilistici, sia per la loro adiacente posizione nel Chig. (nn. 466-467). Il n. CXXIII era stato accolto con riserva in Massèra I (1), ma non in Massèra II. La sua posizione nel Chig. è eccentrica rispetto agli altri sonetti di Cecco, e nessuna ragione, veramente, milita a favore dell'attribuzione all'Angiolieri. Così si concluda, per conseguenza, circa il sonetto CXXII, che è dello stesso autore.

Sonetto CXXXIX. Questo sonetto ha in comune col CXXXVIII le movenze stilistiche ed il disprezzo per la ricchezza improvvisa ed ostentata. Ma non per questo si può considerarlo sicuramente di Cecco.

Sonetto CXL. In Massèra I e II è accolto con riserva (2). Confermiamo e rinforziamo la riserva, aggiungendo che il nome di Ciampolo al v. 1 potrebbe far pensare a Meo, a cui l'attribuisce la Todaro, e ricordando che il Pèrcopo lo credeva del Muscia, amico del Cavalcanti, del cui sonetto « Guata Manetto » questa sarebbe una imitazione. Il Massèra giudica « fantastica » questa attribuzione (3), e anche noi stentiamo a prestarvi fede. Ma non bisogna tacere che questo sonetto nel Chig. segue « Ècci venuto Guido », che è del Muscia. Più in là non crediamo si possa andare.

Sonetto CXLII. A ragione il Massèra, il Rossi, e lo Steiner dubitano della paternità angiolieresca di questo sonetto. Può bastare la presenza del nome di Meo al v. 3, per attribuirlo al Tolomei? Intanto non sfugga l'analogia costruttiva e psicologica di questo con il sonetto CXXIX, che è di Meo, e del quale potrebbe anche esser considerato come una sorta di parodia.

---

(1) Massèra I, ivi.
(2) Massèra I, ivi. Massèra II, p. 331.
(3) Massèra II, ivi.

Sonetto CXLIII. Nel cod. Panciat. 24, nel Ricc. 1094 e nel cod. it. 557 della Naz. di Parigi è anonimo fra rime di Lapo Gianni. Anche nel cod. Laur. Pal. XL, 49, si trova a c. 58 b sotto il nome di Ser Lapo Giannini e nel Chig. si trova al n. 490, due componimenti prima che si inizino rime di Stilnovisti (Dino Frescobaldi). Ma se vi sono ottime ragioni che vietano l'attribuzione a Lapo, non ve ne sono affatto per confortare l'attribuzione a Cecco.

Sonetto CXLIV. Di questo bel sonetto nulla di sicuro si può dire. Lo si può attribuire a Cecco, ma con la stessa presuntiva probabilità con cui lo si darebbe a molti altri poeti.

Di questi ultimi 18 sonetti, dunque, possono esser dati a Cecco i soli XI, LXXXIII e forse il CXXXIX; a Meo forse il LXIX ed il CXLII; a Musa il CXVIII ed il CXIX. Nessuna positiva conclusione si può raggiungere circa i sonetti XV, LXI, LXXXVII, CXX-CXXIII, CXL, CXLII, CXLIII, CXLIV.

***

Le condizioni della tradizione manoscritta e lo stato presente degli studi angiolieresch non ci hanno permesso affermazioni diverse da quelle esposte in queste pagine. Chi badi al gruppo dei sonetti sicuramente dell'Angiolieri e dei sonetti sicuramente di Meo troverà la sostanza e le linee di due personalità ben diverse: e vi troverà rispettivamente una coerenza stilistica, che, nonostante quanto è stato detto in contrario (1), non è visibile nella silloge masseriana.

E se per qualche sonetto non abbiamo avanzata alcuna ipotesi di attribuzione è stato perchè proprio non ci è sembrata possibile: e ripugnava alla nostra onestà dissimulare la nostra perplessità. Altri potrà certamente fare di più e di meglio, ma non sarà inutile il ricordare che anche la certezza dell'impossibilità di raggiungere un plausibile risultato è sempre positiva affermazione di verità.

Mario Marti.

(1) Ultimamente da B. Maier, *La personalità e la poesia di C. A.*, Bologna, 1947, p. 177.

NOTE SUL CANTARE MAGLIABECHIANO D'ASPRAMONTE E SULL'"ASPRAMONTE" DI ANDREA DA BARBERINO

In Toscana la popolarissima leggenda di Aspramonte, che narrava le vicende della guerra tra Carlo Magno e i Saraceni nell'estrema punta della Calabria e le prime imprese di Orlando, come ebbe, stando ai documenti che conosciamo, una duplice elaborazione prosastica — il noto romanzo di Andrea da Barberino, e quello meno noto e più antico conservato, incompleto, nel cod. Additional 10808 del British Museum di Londra — così ebbe anche una duplice redazione in ottave: il cantare conservato, anch'esso mutilo, nel cod. magliabechiano Cl. VII 682, e un poema più volte stampato dalla fine del Quattrocento — la prima edizione, uscita a Firenze, presso i Buonacorsi, senza data, si assegna agli anni 1487-1490 circa — ai primi del Seicento. Quest'ultimo, in 23 canti (compresa la narrazione delle lotte tra Carlo Magno e Gherardo da Fratta) è opera senza dubbio assai tarda, quattrocentesca, come ho accennato, sia pur di sfuggita, in un altro mio articolo (1), e forse da assegnarsi alla seconda metà del secolo, o addirittura da ritenersi composta, come è probabile, in occasione della pubblicazione a stampa, anche se si possa avanzare l'ipotesi che l'autore si sia giovato di un cantare precedente, diverso dal magliabechiano. Il cantare magliabechiano, opera del tutto autonoma, è invece da ascriversi sicuramente al sec. XIV, e del cantare trecentesco ha tutti i caratteri: i cantari sono costantemente

(1) *I manoscritti marciani della «Chanson d'Aspremont» e l'«Aspramonte» di Andrea da Barberino*, pubblicato nel *Convivium*, 1949, 1.

assai brevi (tra 54 e 60 ottave) (1), si aprono con una invocazione a Dio o alla Vergine in genere contenuta entro una ottava (2), semplicissima e non appesantita o compli-

---

(1) Un'eccezione — unica — sembra essere il cantare X, il quale comprende nel ms. 60 ottave, ma non è finito (c. 44 r.), come chiaramente mostrano la brusca interruzione del racconto al gesto di Balante che sguaina la spada per ferire Carlo, senza il consueto congedo augurale agli ascoltatori, l'accenno nel riassunto posto al principio del cantare seguente ad avvenimenti non compresi nel cantare X, e il confronto con il ms. Marciano IV della *Chanson d'Aspremont* franco-italiana, che, come vedremo, è la fonte principalissima del nostro cantare: confronto dal quale risulta che nel ms. magliabechiano non hanno riscontro le lasse 46-53 (secondo la numerazione della tabella data dal Roepke, *Studien zur Chanson d'Aspremont*, Inaugural Dissertation, Greifswald, Kunike, 1909) del ms. marciano (cc. 6 r-8 r.). Si potrebbe anche, data la considerevole lacuna del racconto — ammettendo che anche qui il cantastorie parafrasasse assai fedelmente e ampiamente il testo franco-italiano —, pensare all'omissione, oltre che dell'ottava finale del cantare X, di un altro cantare intero, se non vi si opponesse la numerazione dei cantari seguenti: infatti il nuovo cantare che s'inizia a c. 144 r. è esplicitamente indicato come undecimo nell'*explicit* a c. 51 v.

(2) Fanno eccezione solo i cantari III e XVII, nei quali l'invocazione si prolunga un poco nella seconda ottava, sempre limitandosi a chiedere l'aiuto di Dio per la narrazione e fondendosi con il riassunto dei fatti precedenti. Ecco infatti l'inizio del cantare III (c. 1 r.), che riferisco — come le altre citazioni — in un testo diplomatico-interpretativo, riproducendo fedelmente tutti i particolari della grafia, e limitandomi a mettere le maiuscole ove occorrano, a dividere le parole, a mettere la punteggiatura, a sostituire la *u* con *v* ove occorra, e a sciogliere le abbreviazioni, indicando però in corsivo le lettere aggiunte (ho rinunciato al proposito di dare del testo una ricostruzione critica, che mi avrebbe portato a molte congetture, con risultati assai dubbi, augurandomi che la scoperta di un nuovo ms. permetta di procedere in questo con maggior sicurezza):

Veracie padre, a-tte ricorro ognora,
che-sse' fattore del cielo e della terra.
Misericordia in te regna ognora,
per ricievere chi viene e chi verra
a domandare quella santa glora,
ch'a chi la vuole mai non si serra.
Misericordia, padre onipotente,
ch' i' seguir sappia al piacier della giente
questa storia, quale i' ò chominciata
per volerla dimostrare in volgare.

cata da narrazioni di fatti sacri o biblici, e con un riassunto delle vicende narrate precedentemente, e si concludono con l'accenno ai fatti seguenti e un commiato sacro, sempre racchiuso in un sol verso, invocante la protezione di Dio sopra gli ascoltatori (1). Anche la tecnica del verso, assai rozza e primitiva, la lingua e lo stile fanno pensare ai cantari più antichi; e i frequenti appelli agli ascoltatori ci attestano che il cantastorie (tale fu quasi certamente l'autore) componeva per recitarlo al suo pubblico.

Questo cantare ci è giunto però in assai cattive condizioni. È mutilo in principio di tutto il primo cantare e di quasi tutto il secondo (di cui restano soltanto le ultime tre ottave, dopo le quali è la dicitura « finiti due chantari ») (2); e alla fine rimane interrotto alla c. 144 r., alla

---

O vero Dio, tanta gratia mi sia data
ch'io ne possa pigliar salvo riparo
e dimostrare la guerra smisurata
che ferono i pagani quando di qua passaro...

Ma questo avviene talora anche nella *Spagna* (cantari VI e XVII: v. l'ediz. procuratane da M. CATALANO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939-1940, in tre volumi).

(1) Come esempio si veda la fine del cantare VI (c. 22 v.):

Or udirete chome rimutossi,
ch'e' sua terra tradì, e 'l padre e 'l fratello.
Voi guardi Cristo d'ogni falso apello.

Fanno eccezione solo la fine del cantare XIII (c. 65 v.), che manca del preannunzio dei fatti seguenti, e la fine del cantare XXII (c. 131 v.), ove è un commiato non sacro in un verso (« al vostro honore qui non pote' più porre »). — Sui caratteri dei cantari trecenteschi in rapporto a quelli del Quattrocento rimando all'introduzione del CATALANO alla citata edizione della *Spagna* (vol. I, p. 105 sgg.).

(2) Alla c. 1 r. Il codice s'inizia con l'ottava seguente:

Agholante disciese e 'l pro' Troiano
e molti altri della fe' di Machone,
Triamedès, Almonte e Ulïano.
Agholante parlla, lo re, chon bel sermone:
' Signori, veduti v' ò per monte e piano;
or vorei sapere da voi la ragione:
quanta giente possian mettere in chanpo
per dare a-rre de' Cristiani incianpo.

La numerazione delle carte del ms., benchè antica, evidentemente non è dovuta al copista, ma a una mano assai posteriore, che scriveva quando il codice era già mutilo.

40ª ottava del cantare XXIV (1), al racconto della fine del combattimento tra i quattro cavalieri di Carlo Magno e i quattro mandati loro incontro, senza farli riconoscere per cristiani, da Gherardo da Fratta in Aspramonte (2), probabilmente perchè il copista interruppe per qualche ragione il suo lavoro: altrimenti sarebbe difficile spiegarsi come l'ultima parte della c. 144 r. sia rimasta bianca (3), e bianca la c. 144 v., sulla quale altre due mani diverse (anch'esse quattrocentesche, come quella che trascrisse il nostro cantare) scrissero tre ottave e il primo verso di una quarta, che non hanno nulla a che fare con le storie d'Aspramonte (4). E numerose altre lacune appaiono nel-

---

(1) Alla fine del cantare precedente è infatti l'*explicit*: « finiti XXIII chantari daspramonte ».

(2) In corrispondenza con la l. 243 secondo la numerazione del Roepke (che d'ora innanzi indicheremo per brevità con la sigla R.), che è la l. 229 dell'edizione Brandin della *Chanson d'Aspremont* fra cese (Paris, Champion, 1924, nella collez. *Classiques français du moyen âge*; l'indicheremo con la sigla Br.): nel codice Marc. IV — che indicheremo d'ora innanzi con la sigla V^1 — è a c. 29 r. L'ultima ottava conservataci del cantare è la seguente:

Quando vide don Buoso l'alegreza
disse al Danese: 'Chi se' tu, barone?'
Danese disse: 'Saprai la certanza: (*sic*)
Danese Ugieri m'apelan le persone'.
Tutti abraciarsi insieme e far chareza.
Intanto per lo monte vien Charlone,
da cento gran baroni achonpagnato,
sanza nulla armadura, il re pregiato.

(3) Vi sarebbe ancora lo spazio per una ottava: ogni facciata infatti comprende 4 ottave, e qui ve ne sono solo tre.

(4) La prima ottava è un *vanto* di Uggeri Danese, tratto dal *Vanto dei Paladini*, di cui costituisce la 5ª ottava, con poche varianti, sec. il testo pubblicatone da G. Barini, *Cantari cavallereschi dei sec. XV e XVI*, Bologna, Romagnoli, 1905 (p. 37); segue poi il solo verso iniziale del *vanto* di Orlando dello stesso cantare (ibid., ott. 2ª, p. 35). La 2ª ottava, scritta da altra mano, è un *vanto* di Sansonetto, che non è compreso nel *Vanto dei Paladini*, e che fu pubblicato, come testimonianza della diffusione della *Spagna*, da M. Catalano nella Introduzione all'ediz. cit. (vol. I, p. 125: v'è un errore di stampa, perchè al 3° verso il C. legge « cristiana » mentre il cod. ha, giustamente, « pagana »). La 3ª ottava, della stessa mano della 2ª, è il

l'interno del componimento, non denunciate dal copista, che prosegue nella stesura senza accorgersene: manca tutto il cantare VII, perchè a c. 22 v., nell'ottava di introduzione del nuovo cantare che segue alla dicitura « finiti VI chantari daspramonte », si accenna al tradimento di Ricardo (il Beltramo di Andrea) e all'entrata dei Saraceni in Risa, avvenimenti di cui non si parla affatto nel VI cantare, e alla fine del cantare incominciato a c. 22 v. si ha, a c. 29 v., la dicitura « finiti VIII chantari daspramonte »; manca la fine del cantare X (c. 44 r.), come ho accennato, se pur non si deve pensare alla caduta di un altro cantare oltre a quella della chiusa del X; e nel cantare XXIV (c. 143 r.) manca almeno il racconto del combattimento tra i quattro cavalieri di Carlo Magno e i quattro di Gherardo da Fratta (corrispondente alle ll. 239-240 R., 225-226 Br.; V^1 c. 28 v.), se pure non si deve supporre una lacuna ancora maggiore (1). Verosimilmente manca anche tutto il cantare III,

---

vanto di Rinaldo, contenuto, con poche varianti, nel citato *Vanto dei Paladini* (ott. 3ª, p. 36).

(1) La lacuna minore è evidentissima, perchè, se è vero che il racconto della c. 143 è continuato dalla c. 133, che è stata incollata fuori del suo posto naturale (come comprova la visibilissima accomodatura del margine, e il fatto che la narrazione della c. 132 v. è continuata immediatamente dalla c. 134 r.), il racconto della c. 133 v. non si salda con la 144 r.: nella prima i 4 cavalieri di Gherardo si avviano verso i 4 di Carlo, nella seconda già avvengono il riconoscimento e la riconciliazione. Si potrebbe però sospettare una lacuna ancor più grave, perchè a c. 143 r. il rimatore interrompe di proposito il racconto dell'andata di Beltramo (nella *chanson* e in Andrea da Barberino Butran), messo di Almonte, a Risa, e non si accenna in seguito al suo arrivo nè alla venuta in Aspramonte di un nuovo forte esercito saraceno in soccorso di Almonte, avvenimenti che nella *chanson* seguono immediatamente all'andata di Butran e precedono il combattimento degli otto cavalieri: così che non risulta trasportato nel cantare tutto il contenuto delle ll. 214-235 e 239-240 R., 203-221 e 225-226 Br. (V^1 cc. 26 r.-28). Ma si può anche pensare — e ciò mi sembra più accettabile — che questi avvenimenti venissero narrati o anche solo brevemente accennati in seguito, nella parte del cantare che non abbiamo, dato che qui il cantastorie non si attiene fedelmente, come al solito, a V^1, ma rimaneggia con una certa libertà.

perchè a c. 8 v., terminato il cantare che incomincia a c. 1 r., il manoscritto reca «finiti 4 cha*n*tari daspramo*n*te», e non si può pensare a spezzare in due il cantare designato come IV, che conta 58 ottave (la misura media, come abbiam visto, di questo testo), tanto più che non vi è nel corpo del cantare nulla che possa intendersi come congedo o come nuovo proemio, e neppure una lacuna che possa far supporre una caduta delle ottave di congedo e di proemio (1); e tale ipotesi è confermata pienamente da elementi interni, in quanto nella chiusa del cantare II si annuncia l'arrivo di una «donzella» (che è evidentemente Galaciella) prima che i pagani si partissero dal loro paese, e nel cantare seguente (il IV) si accenna alla partenza dei pagani dall'Africa e all'arrivo presso Risa, senza parlare di Galaciella (2); e d'altra parte all'inizio del cantare segnato come IV si accenna, nel riepilogo dei fatti narrati, all'*adoubement* e all'incoronazione di Almonte, di cui nel cantare precedente non si fa parola (3), e si continua, collegando strettamente il racconto a quello andato perduto, riferendo un discorso di Agolante a Almonte dopo l'incoronazione, e narrando come Agolante facesse cavalieri e incoronasse in seguito anche i due nipoti Uliano e Maldachino. Qua

---

(1) Alla fine del cant. XIX manca l'*explicit*, ma l'ottava di chiusa e l'inizio del nuovo cantare sono evidentissimi; e ciò è confermato dal numero delle ottave e dall'*explicit* a c. 117 r.

(2) A c. 15 r. v. (fine cant. V, inizio del VI) si accenna a Galaciella, figlia di Agolante, senza farne alcuna presentazione, come a personaggio già noto, mentre nei cantari precedenti che si sono conservati non se ne fa invece alcun cenno. E a c. 20 v. si accenna a una giostra in cui Galaciella ha abbattuto i baroni del campo del re Agolante, e di cui non si parla affatto precedentemente. Questa giostra, e il precedente racconto dell'arrivo di Galaciella alla corte del padre, si trovano anche nell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino (I, 8 sg.) che, come vedremo, deriva indipendentemente dalla stessa fonte del nostro cantare.

(3) Nelle tre ottave che ne restano Agolante rivolgendosi ai suoi baroni domanda quanta gente si possa mettere in campo; e Alquino (*sic*) riferisce e propone che si mandi un bando, affinchè tutti siano pronti entro un mese.

e là compaiono altre brevi lacune, di cui il copista mostra di accorgersi, perchè lascia lo spazio bianco (1). Vi è pure una trasposizione errata di 4 ottave, che occupano la c. 4 r., mentre andrebbero collocate dopo la c. 8 r.

Certe imperfezioni, come gli spazi lasciati bianchi e la brusca interruzione finale, unitamente alla trascuratezza della scrittura, che ha varie cancellature, potrebbero far pensare, a un esame superficiale, a un originale non completato dall'autore; ma che il nostro ms. sia un originale è assolutamente escluso, oltre che dalla natura delle altre lacune, dai copiosi errori e dalle non infrequenti frasi storpiate, che guastano il senso, nonchè dalla scrittura, nettamente quattrocentesca, mentre il nostro cantare ha tutti i caratteri di un'opera del Trecento, sia pure della fine del secolo. È probabile invece che il ms. Magliabechiano sia copia di un codice già a sua volta guasto o imperfetto. Per di più, il testo è reso ancor più confuso da alcune erronee incollature di carte evidentemente logoratesi nella piegatura del margine interno e rimaste staccate, in un restauro fatto anteriormente alla numerazione delle carte, forse quando il ms. fu rilegato (2). Per questo non si potrà avere un testo soddisfacente di questo cantare se non quando si sarà scoperto, dopo nuove ricerche più fortunate delle mie, un altro manoscritto completo e più corretto; e fino a quel momento non tutti i problemi riguardanti questo testo potranno essere risolti, e alcuni di essi rimarranno per necessità confinati nel campo delle ipotesi.

Vediamo quale sia la posizione del nostro cantare nel quadro delle rielaborazioni composte in Italia delle leggende di Aspramonte. In un articolo pubblicato anni or sono nell'*Archivum romanicum* (3) — l'unica indagine

---

(1) A c. 11 v. di un'ottava si dà solo il primo verso; a c. 25 r. di un'ottava restano solo due versi, e un'altra manca; a c. 141 v. mancano due ottave.

(2) La c. 11 dovrebbe stare dopo la 12, e la c. 133 dopo la 143.

(3) Lucilla De Fabii, *Rapporti tra la Chanson d'Aspremont e un*

che, dopo i rapidi ed episodici accenni del Rajna (1), sia stata dedicata a questo testo poco noto e quasi dimenticato; cosa, questa, che mi ha indotto a dilungarmi un poco nelle pagine precedenti a indicare le condizioni in cui esso si trova, non mai segnalate con precisione agli studiosi — si mettevano in luce gli stretti rapporti che intercorrono tra il nostro cantare e la *Chanson d'Aspremont*, mostrando come esso sia molto spesso una traduzione assai fedele e frequentemente, anzi, amplificata e verbosa del testo della *chanson*, avanzando l'ipotesi che il cantastorie attingesse a un testo franco-italiano, ma escludendo che si trattasse di uno dei due manoscritti marciani (IV e VI del fondo gallico), nei quali non si trova l'ampio racconto della presa di Risa e delle vicende di Riccieri e Galaciella, presente appunto nel cantare toscano. Le indagini compiute sui codici marciani franco-italiani della *Chanson d'Aspremont* alla ricerca delle fonti del romanzo di Andrea da Barberino mi hanno messo in grado di precisare che tra il cantare magliabechiano e il ms. IV di Venezia esiste, invece, un legame strettissimo, e cioè che il testo franco-italiano a cui il nostro cantare attinge e che anzi così spesso parafrasa e traduce è proprio — a prescindere dai primi 8 cantari (2), in cui appunto si tratta della presa di Risa e di Riccieri e Galaciella — una redazione della *Chanson d'Aspremont* affine a quella conservata dal Marc. IV (V^1). Nel nostro testo in ottave infatti sono tradotte e rielaborate varie lasse uniche, caratteristiche della redazione rappresentata da V^1, che già ho avuto occasione di elencare nel mio precedente articolo, già ricordato (al

---

inedito cantare d'Aspramonte (Mgl. cl. VII 682), nell'*Archivum romanicum*, 1937, pp. 336 sgg.

(1) *Fonti dell'Orlando Furioso*², Firenze, Sansoni, 1900, pp. 49 sgg., 511 sgg., 594.

(2) Il cantare VIII termina a c. 29 v. del ms. Ma il racconto di questo prologo della battaglia d'Aspramonte era più lungo di quanto non appaia da queste 29 carte (comprendenti 4 ottave per facciata), perchè non solo, come si è visto, mancano quasi completamente i primi due cantari, ma mancano anche i cantari III e VII.

quale, naturalmente, rimando), come appare dai seguenti esempi (1):

V¹ c. 16 v. l. *-ant.*

Triamodés est levé *in* estan*t*:
' Ientil rois sire, ie sui vestre paran*t*:
Por vestre amor pasé ai (2) la mer gran*t*,
A .XXX. que sun*t* a mon comant.
N'en quer tere en Franç*e* ne *in* Braiban*t*.
Donez moi le *con*cé que aile veoir li Franch:
Armé serai sor li varon feran*t*;
Dirai a .K. ton bon *e* ton talan*t*,
Ton droit defendrai au trenç*e*r de mo*n* bran*d*

Cant. c. 90 r.

Treamedè più sofferir no*n* pote
(d'Agolante fu parente e nipote).
' Per vostro amore, singnor mio, passa' il [mare
chon XXX che co meco sono.
Di qua non ti chiederò terra giamai,
ma solo gratia t'adimando questo dono,
che dell'andare parola mi darai,
d'andare a veder Charlo e color sono. (*sic*)
Armato sarò in su 'l mio buon destriere:
Girò a Charlo e dirogli il tuo pensiere.
Cholla mia spada sì-tti difenderoe...

C. 17 v.-18 r. l. *-ixe.*

Naimes parole, de Baiver lo marchixe,
De par son sire au paians de Galixe:
' Cil Damnedeus qui nos fist a sa guixe
Si sauth *e* gardi le milor roi q*ui* vixe,
Ce est .K., li roi de sant Donixe.
Por moi te ma*n*de: or entend sa divise
Il volt da toi savoir tot la certixe
Por que ais fait sor lu cest mesprise,
Ses homes mort *e* sa tere malmise,
Ne·l desfias: ce vient da coardixe.

c. 97 r.

Namo parla, il signore di Baviera,
ad Agolante, impe*r*adore de' pagani
da parte di Charlo e di que' di sua bandiera...
' Quello Dio che fe' la mattina e-lla sera,
e noi alla sua guisa cholle suo mani,
sì salvi e gardi il mio singno*r* che viva,
Cha*r*lo Mangno e suo gente zuliva.
Per me ti manda, sua divisa intendi, [gio,...
ch'e' vuol sapere da-tte tutto il misprechodardo fusti quando nol disfidasti.

C. 19 r. v., fine l. *é* (aggiunta da V¹).

Dava*n*t est une poucelle de me*r*veilos beuté,
Que tenoit un arpe; molt bien l'oit soné.
Biel fu li son e dolce la baxé,
Si cu*m* Aleine fu a li te*m*p anblé:
Paris la tolse, que tant l'oit desiré.

c. 105 r.

Tutta la ge*n*te stava salda e cheta,
pe*r* udire un dolce e un bel pro*f*erere
d'una donzella che davanti stava,
ch'una richisima arpa ben sonava.
Dolce era il suono e-lla sua voce altera,

(1) Do, come al solito, un testo diplomatico-interpretativo, con i criteri già indicati, anche per il ms. marciano, per il quale, data la sua importanza linguistica, la fedeltà della riproduzione è ancor più necessaria. Nel testo franco-italiano risolvo con *e* (scritto però, per distinguerlo, in corsivo) la nota tironiana 7, perchè tale forma è usata più frequentemente dal copista.

(2) Nel cod. « paserai », con segno di espunzione.

l. *oie*

La dame exgarde, dux. N. en requoie;
Por que Ballant de rien ne s'en percoie,
La pulcelle arpoit que davant lor estoit.
L'arpe fu riçes e les corde de soie,
E fait une stampé que appelez fu l'angloie.
Celle fist Tristans por l'aubeteç de Isoie
Quant la renduit a son oncle li roie.
Pois le oncist d'une mort molt croie;
Il moruit por la dame, por lui moruit la bloie:
Gregnor fu cel amor que de Paris de Troie.

chosì chantava della bella Elena,
chome Parìs da chui amata era
la tolse al tenpio ed e' ne portò pena.
Tanto ne fu che Troia e sua rivera
ne fu guasta e distrutta con ria mena.
Quella reina spessamente
Namo riguarda celatamente.

105. v.

Perchè Balante non avegia nulla
la bella pulzeletta l'arpa sonava,
e con dolcie e bel chantar gli trastulla.
Di gran richeze l'arpa si pregiava.
Ricontarvi non potre' per nulla
quanto quella donzella s'acordava
a fare una stanpita chon gran gioia,
la qual fe' Tistano: chiamata fu l'angloia.
Tristano fe' l'arpa e la bella stanpita,
poi la rendé al re Marcho suo zio,
e quel re Marcho gli tolse la vita
chon quella lancia chon quale ferio.
Per la bella Isotta e' fe' suo finita,
ed ella per suo amore si finio.
Magior fu quelo amore e più sovrano
che non fu quel d'Elena e Parìs troiano.

Si potrebbero citare anche le ll. *-ant* e *-elle* a c. 13 v.-14 r. di V^1, la l. *-on* a c. 17 r., la l. *-ois* a c. 21 v., che hanno perfetta corrispondenza nel nostro cantare rispettivamente alle cc. 77-78 r., 92, 119. Per alcune lasse manca, è vero, la possibilità di un confronto, per le lacune o omissioni precedentemente indicate: la l. *-ant* a c. 7 v. di V^1 corrisponde alla lacuna alla fine del cantare X (c. 44 r.), e le ll. *-aine* e *-ey* a c. 27 r. di V^1 alla omissione, nel cantare XXIV (c. 143 r.) del viaggio di Butran a Risa, dell'arrivo in Aspramonte di un nuovo esercito saraceno e dei nuovi preparativi di guerra; e in corrispondenza con la l. 243 R. (229 Br.) il ms. s'interrompe (c. 144 r.), impedendoci di paragonare fra loro altri luoghi tipici. Ma la dipendenza del cantare dalla redazione V^1 della *chanson* è sufficientemente provata dalle lasse uniche sopra citate. Non solo, ma si ritrovano nel cantare anche molte delle aggiunte —

per le quali pure rimando al mio articolo precedentemente ricordato — che la redazione V^1 ha fatto alle lasse originarie della *chanson*. Si confronti la l. in *-on* a c. 16 r. di V^1 (1) con le corrispondenti ottave a c. 88 del ms. magliabechiano:

Rois Agulant fu en son pavilon.
Plus valt l'aigle que non fait Avignon.
Li tref fu lavorez por giron,
Bindés ad or tot li pan e[n]viron;
Pinturez celle binde ad ors e a lion,
E de çascune bestes lavoreç la façon.
E denz per fu la grand destrucion
Que fu faite de Troie e la grant traixon
Cum Eneas rendi a Paladion,
Por que fu descaçé tant noble baron,
Que edificarent mant cité per lo mon...

... Ed entrò nel suo richo padiglione.
Dir non potre' con mie parole scorte
la richeza di quella abitatione.
L'aguglia che v'era su si pregiava
una città; or dirò chom'ella stava.
Pendeva insino a terra listre d'oro,
e 'n quelle listre avëa lavorate
lioni e bestie di ciaschun lavoro:
ma' non si vide sì ben figurate,
ch'è propio in figura ognuna di loro
chom'elle fuson vive e incarnate.
Entro vi fu dipinto il tradimento
della città di Troia e 'l chasamento
donde tanti baroni furono schacciati,
i quali poi tante città edificaro
atorno per lo mondo e molti lati...

Ed ecco un altro saggio desunto da quelle aggiunte che, come ho osservato nell'altro mio articolo, io ritengo saranno dalla futura edizione critica della *Chanson d'Aspremont* confermate come peculiari a V^1, pur non essendovi ora di ciò certezza assoluta, per la mancanza di una collazione completa di tutti i manoscritti:

V^1 c. 9 v. l. 64 R. (40 Br.) (2).

Ne vos remembre quand fustes esconfiç
En la bataille Brunor qui tint Valgriç,
E si vos avoit por li nasel saisiç,
Si vos en menoit cum çaitif berbiç.
Bien vos secors au brand d'açer forbiç:

Cant. c. 51 r.

Ramentar vi dovrebbe quand' eravate
sconfitta (*sic*) tuo giente, il grande e 'l
da re Brunoro che tenie Valgrisi, [minore,
che preso t' avea come vil barbisi.
Quand' i' ti vidi a-ssì fatta bisogna,

(1) Ci assicura che questi versi si trovano solo in V^1, oltre alla tabella citata del ROEPKE, lo studio di J. MAYER, *Weitere Beiträge zur Chanson d'Aspremont*, Inaugural Dissertation, Greifswald, Wolfram, 1910, p. 36.

(2) Cito anche il numero delle lasse dell'ed. Brandin, non perché vi si trovino questi versi, ma per rendere più agevole un confronto tra V^1 e il testo francese.

Desor li heume que ad or fu brustiç
Li cef li trençai, li os e la cerviç.
Por li fren d'or donai vos l'arabiç,
Son bon cival que oit nom Gaifloriç;
Sa bone spie ce la oit Gorant mon filz.

soccorre'ti chol mio tagliente brando;
a quel Brunoro che-tti porta a ghogna
li divisi il capo così te portando.
I' l'uccisi, e-ttu 'l sai sanza menzogna;
il suo destriere ti diedi al tuo comando;
suo spada ebe Ghorante mie figliuolo;
così lui uccisi e sconfissi suo stuolo.

Anche i ricordi, frequenti in V¹, delle narrazioni relative ad Alessandro, a Troia, a Enea, a Cesare, ad altri personaggi dell'antichità, o ad eroi bretoni, si ritrovano nel nostro cantare:

V¹ c. 9 r. l. 61 R. (37 Br.).

Mal est del sir que servo trop enaltie:
Li rois Darie de Persie cil en perdé la vie

C. 49 v.

Mal' è del servo che troppo s'aita.
perché diventa salvaticho e dura.
Dario di Persia fu da' servi morto...

C. 11 r. l. 74 r. (54 Br.).

Plus de Alexandre volt aveir segnorie...
Pris ont Rixe, el port e la navie.
Nil auroient Griçois plus civalerie
Quand a cil de Troie firent tel asalie

C. 58 r.

Più che Allesandro vuol signoregiare:
Presa à Rissa, la città, el porto e 'l mare.
Que' di Crecia non furon tanti possenti
incontro a-rre Priàmo re di Troia...

Talora sono ripresi dal cantare anche passi aggiunti della redazione V¹ che Andrea da Barberino ha trascurato, come questa descrizione del padiglione di Carlo:

c. 20 r. l. 153 R. (151 Br.).

Lavoreç fu d'un grandisme vigor
La grant-puisance que out li deus d'amor,
Des quatre fees que orent grant valor,
Si cum a Paris otroient lor amor
De celle Heleyne qùe fu blance cum flor
Per quel de reine quil avoit plus bel cor (*sic*).
De dolce afaire il iuça grant felor;
De Venus dist qu' il avoit plus bellor:
Per guierdon il meri grant dolor.
Il prist la dame e li temp veneor,
Fist son plasir e ni garda honor.
Rois Menelaus, qui avoit a signor,

c. 110 v.

Qual'era tutto ad ago fatto,
chome se dipinto a penello fusse:
eravi dentro lo dio d'amore e po' ritratto,
lavorato chon tutte suo rote e pose.
Molto era ben lavorato e ben ritratto:
molto buon maestro fu chi tal lavorio
Eravi quatro fate molto belle, [mosse.
che parea che quisto nanso (1) fra elle.

c. 111 r.

Molto furo in loro atti valorose:
a Parìs drieto (2) l'amore d'Elena,

(1) Così il ms.: forse è da emendare in « quistionasson ».
(2) Svista per « diero ».

En quist vençance e Griçois avec lor.
Arse·n fu Troie, mort li pros Hector,
E la dame rescose, que sofri mant dolor

che fu più bella che vivuola o rosa:
po' guiderdonata fu chotal mena,
che tutta quanta se n'espuose,
onde molta gente fu morta a tal pena:
arsa fu Troia e 'l prode Ettòr fu morto,
la dama rischossa per quel tal aporto.

Anche il cantare magliabechiano deriva quindi da un esemplare della redazione V^1 della *Chanson d'Aspremont*, come l'*Aspramonte* di Andrea da Barberino. Il romanzo di Andrea e il nostro cantare risultano quindi testi profondamente affini; e qualcuno potrebbe esser tentato a formulare l'ipotesi che tale affinità sia dovuta a contatti diretti fra i due testi, che cioè uno sia derivato dall'altro: ipotesi possibile teoricamente, perchè, come i romanzi di Andrea fornirono spunti ai cantari, così Andrea talora si valse per i suoi romanzi di cantari toscani, come dimostrano le ricerche del Rajna intorno ai *Reali di Francia* (1). Ma questa ipotesi non regge a un esame attento della questione. Anche a chi abbia letto del nostro cantare soltanto i saggi che abbiamo riportato più sopra, e voglia prescindere dalle difficoltà cronologiche che mette innanzi la nostra dimostrazione del carattere trecentesco del cantare, apparirà evidente che non è possibile pensare a una derivazione del cantare dal romanzo di Andrea, sia perchè il nostro testo in ottave appare una traduzione diretta e letterale (2) del testo franco-italiano (a cui è quasi sempre molto vicino), spesso tanto pedestre da accogliere persino grossolani francesismi (3) o grottesche

(1) *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna, Romagnoli, 1872. V. soprattutto quanto si dice a proposito del IV libro dei *Reali*, relativo alle vicende di Buovo d'Antona.

(2) Lo stesso autore del cantare confessa due volte di tradurre la sua storia da un testo non scritto in volgare toscano: a c. 1 v.: « questa storia quale i' ò' chominciata | per volerla dimostrare in volgare »; e a c. 51 v.: « vo ringratiando della gran vertude | ch' i' ricievo di questo traslatare ».

(3) V. « barbisi » nel passo cit. a c. 51 r.; c. 58 v. « a da Girardo » da « a dan Girard » (lez. di V^2, cioè del ms. Marciano VI, c. 16 v.; qui V^1 c. 11 r. ha « a don G. »: ma è evidente che il cantare aveva

storpiature (1), inspiegabili senza ammettere che il rimatore avesse dinanzi agli occhi la versione V^1 della *chanson*; sia perchè chiaramente vi si trovano utilizzati particolari della *chanson* che in Andrea sono trascurati, come prova il passo citato sul padiglione di Carlo Magno (c. 110 v.), e si potrebbe a lungo documentare, e non vi si accolgono le innovazioni del romanzatore toscano. (Il che è un'altra conferma, indiretta, della giustezza delle nostre vedute circa il carattere trecentesco del cantare magliabechiano). Ma io credo che si possa escludere decisamente anche l'altra ipotesi, che Andrea attingesse per il suo *Aspramonte* al nostro cantare. Un confronto minuto tra il testo di Andrea,

---

presente un ms. con « dan »); c. 95 v. « trufo » da « tref » (tenda) di V^1, c. 17 v.; c. 94 r. « gioiente » da « ioiant » di V^1, c. 16 v.; c. 128 v. « vairone » da « vairon » di V^1, c. 23 r., l. 181 R. — Vi è poi nel nostro testo tutta una folla di francesismi più comuni, che compaiono talora anche in altre antiche scritture, e perciò hanno assai meno il carattere di eccezioni, benchè derivino puntualmente da espressioni della *chanson* franco-italiana: come « unito » per « vituperato » a c. 37 r., 55 r. e altrove, da « huniç » di V^1, c. 4 r., 10 v. e altrove; « frier » per « fratello » a c. 57 v. da « frer » di V^1 c. 11 r.; « chavallerosi », a c. 59 v., da « civaleros » di V^1 c. 11 r.; « pescioni » a c. 60 v. da « peison » di V^1 c. 11 v.; « brociando » a c. 91 r. da « broçans » di V^1 c. 16 v. (e « broccia » c. 138 r. da « broce » di V^1 c. 24 r.); « moscardo » a c. 92 v. da « muschard » di V^1 c. 17 r. ecc. Francesismi accanto ai quali se ne potrebbero elencare altri che non appaiono dipendere da parole di V^1, sia — forse — perchè era un po' diverso da V^1 il ms. di cui il cantastorie si serviva, sia perchè furono inseriti nel testo, indipendentemente dalla fonte, dal cantastorie stesso, che era portato a servirsi, per le sue stesse letture di *chansons de geste*, di un linguaggio infranciosato: c. 32 v. « a gran fusone »; c. 43 r. « ditrinciare »; c. 91 r. « aferante »; c. 97 r. « mispregio », ecc. V., per la diffusione dei gallicismi nella lingua italiana antica, R. R. Bezzola, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli*, Heidelberg, 1925.

(1) Così il « Turcople » che accompagna Balante alla corte di Carlo nella *chanson* (l. 37 R., 14 Br.: V^1 c. 4 v.) diventa un personaggio di nome Turcoplino (c. 39 r.); a c. 99 r. il verso di V^1 (c. 18 v., l. 141 R.) « por sorcuidance errez cum un enfant » è reso (forse anche per un errore della fonte?) con « a guisa d'un garzon perchè tu danzi »; ecc. È superfluo aggiungere che qui l'*Aspramonte* di Andrea non ha traccia di simili errori.

il cantare e la redazione V^1 della *chanson* mi ha permesso infatti di rilevare che, se il cantare ha molti particolari di V^1 che non sono entrati nel romanzo di Andrea, Andrea accoglie assai spesso particolari della *chanson* non presenti nel cantare, che egli non avrebbe certo potuto attingere dalle ottave del suo conterraneo. Si vedano questi pochi esempi, il cui numero potrebbe essere facilmente accresciuto di molto:

c. 39 r.: il cantare omette i nomi di molti re, citati nella *chanson* da Balante nel suo discorso a Carlo (V^1 c. 4 v., l. 37 R., 14 Br.) e ricordati, sia pure con varianti, da Andrea (II, 3);

c. 40 v.: il cantare omette di utilizzare la l. unica in *-a* di V^1 (c. 5 r.), che invece Andrea parafrasa assai fedelmente (II, 3);

c. 42 r.: si omette il ricordo di Alessandro e di Poro, che è in V^1 c. 5 v. (l. 40 R., om. l. 17 Br.) (1) e in Andrea (II, 3);

c. 46 v.: non si ricorda il re Muisante (che è in V^1 c. 8 v. l. 57 R., 33 Br.; e in Andr. II, 15) e si nominano i re in ordine diverso da quello degli altri testi;

c. 48 r.: si omette il ricordo del dono della spada fatto da Agolante a Balante, che è negli altri due testi (V^1 c. 8 v. l. 60 R., 36 Br.; Andr. II, 16);

c. 51 r.: si tralasciano un particolare del combattimento tra Brunoro e Agolante, e una frase di Agolante stesso, ambedue ripresi da Andrea (V^1 c. 9 v. l. 64 R., om. l. 40 Br.: « E si vos avoit por li nasel saisiç » e « Segnor — dist. A — or suieç tot quiç | Ne cuit que Bal*an*t m'ait Mach*on* mo*r*triç »; Andr. II, 17: « tenendovi per lo nasale dell'elmo » e « Allora si levò in piè lo re Agolante e disse: ' Baroni, io non credo piú che Balante m'abbia tradito né rinegato Macone '») (2);

---

(1) Anche qui riporto il numero della lasse dell'ediz. Br. esclusivamente come termine di confronto, ma cito sempre in primo luogo V^1, la fonte ormai accertata, e di V^1 sono tutti i versi della *chanson* qui riferiti. Faccio precedere la sigla Br. da « om. » nei casi in cui nel testo Brandin non sono contenuti i particolari della redazione V^1 di cui si parla. Per brevità ometto di citare i luoghi corrispondenti di V^2, che pure ho esaminato, e che è strettamente apparentato con V^1 (vedi il mio articolo citato).

(2) Cito l'*Aspramonte* di Andrea da Barberino in un testo critico provvisorio da me costituito su 8 mss., in attesa di esaminare anche gli altri mss. e di fissare il testo critico definitivo, che uscirà prossimamente nella Collezione di opere inedite o rare della Commissione per i testi di lingua di Bologna, diretta da C. Calcaterra.

c. 59 v.: si omette il ricordo di Milone come padre di Orlando, che è in V^1 (c. 11 r., l. 77 R., om. l. 63 Br.) e in Andr. II, 24;

c. 87 r. v.: si omette il nome della spia saracena (Saladin) dato da V^1 (c. 16 r., l. 124 R., om. l. 122 Br.) e da Andrea (II, 37);

c. 100 v.: si omettono molti particolari sui domini di Gherardo da Fratta, che sono in V^1 (c. 18 v.) e in Andrea (II, 44);

c. 142: si trascura la maggior parte delle l. 212-213 (200-201 Br.), in V^1 a cc. 25 v.-26 r., mentre Andrea le utilizza ampiamente.

Spesso, d'altra parte, Andrea traduce letteralmente, o quasi, nel comporre, il testo franco-italiano della *chanson*, mentre il cantare se ne allontana più o meno decisamente. Bastino, fra i tanti, questi esempi:

c. 47 r.: « Dimmi sanza fare sì lungo piato »; V^1 c. 8 v. l. 58 R. (om. Br.): « Amis Ballant, ni far trop long sermon »; Andr. II, 15: « O Balante, non fare lungo sermone »;

c. 61 v.: « Figluolo fu di sì picholino nano | ch'a pena puote muovere piede umano », V^1 c. 11 v. l. 80 R. (68 Br.): « Filz fu d'un nayne que a poine poit aler »; Andr. II, 26: « figliuolo d'uno nano, ché a pena poteva il padre andare »;

c. 119 v.: « Donar li vuole a richi re e gran baroni »; V^1 c. 21 v. (l. unica): « Car doner li voldra a princes *e* a rois »; Andr. II, 52: « tutte vostre arme vuole donare a prinzi e a re ».

Il cantare magliabechiano e l'*Aspramonte* di Andrea da Barberino si rivelano quindi ambedue derivati indipendentemente dalla redazione V^1 della *chanson*, la quale ci appare come la redazione-capostipite dei varî *Aspramonti* toscani — compreso anche l'Aspramonte in prosa di Londra, il quale pure, come mi pare di poter arguire da alcuni assaggi fatti, utilizza, per quanto mostri una certa indipendenza, le lasse uniche di V^1 (1), — quella attraverso la quale fu conosciuta in Toscana la popolarissima

(1) Nelle poche pagine (cc. 1-5) che ne ha pubblicato E. Modigliani nella *Rassegna critica della lett. ital.*, III, 1898, pp. 97 sgg. (*Una nuova redazione italiana in prosa del Roman d'Aspremont*) si trova infatti chiaramente ripresa (a c. 5 v.) la l. unica in *-ant* a c. 7 v. di V^1. Non altrettanto sicuramente si può affermare che vi sia un ricordo della l. *-ant* a c. 2 v.-3 r. di V^1, perchè in questo punto il ms. di Londra è alquanto diverso.

chanson de geste. Naturalmente anche il testo della redazione V^1 tenuto presente dall'autore del cantare magliabechiano non deriva direttamente da V^1 o da un suo discendente, ma da un codice collaterale di esso, analogamente a ciò che avviene, come abbiamo dimostrato (1), per il romanzo di Andrea da Barberino. Basterà a provarlo qualche esempio preso qua e là, per non dilungarci troppo. Innanzi tutto questi due, ove è chiarissimo che il testo a cui attingevano l'autore del cantare e Andrea doveva recare un verso in più, conservatoci dal ms. Marc. VI (indicato con V^2), ma caduto nell'esemplare della redazione V^1 rappresentato dal Marc. IV:

c. 73 v.: « ch'ognun doverebe *ser*vire al buon Carlo | e reverillo come l'angiol di Dio »; V^2 c. 18 v. l. 96 R. (om. Br.): « Si cu*m* li angles *ser*vent Deus per raisun | Si toute criature devent servir. K. »; V^1 c. 13 r.: « Ensi cu*m* li angle Deus en cel *ser*von »; Andr. II, 30: « Non sai tu che tutte le criature ubidiscono a Carlo Mangno, perchè così fu ordinato da Dio, che uno imperadore fusse sopra alla fede cristiana... ».

c. 83 v.: « N*on* ne de' avere malvagio guida*r*done »; V^2 c. 20 r. l. 116 R. (corrisp. alla 116 Br., che però è rimaneggiata e non ha questo verso): « Ja ne n' aurés sordeis de guierdun »; V^1 omette, c. 15 r.; Andr. II, 34: « e non perderai il guidardone tuo ».

Analogo è quest'altro, ove pure Andrea attesta l'uso di un testo più completo del Marc. IV:

c. 62 r.: « E cesato il colpo il coltello oltre andoe | in una cholonna « ch'era iveritta | *per*chè lla storia questo rico*n*tone, | ch'una grossa pietra che v'era murata fitta | *per* forza del buon coltel cavoe »; V^2 c. 17 r. l. 80 R. (68 Br., ma om. in parte il particolare): « E cil « sen turna, laxa il coutel passer | Que l'amelle li estoit debriser | « Sur un perun chi fu de marbre cler »; V^1 c. 11 v.: « Cil se stratorne, laixe li cortel aler » (om. il resto); Andr. II, 26: « e 'l coltello passò via e diede nel muro ».

Altrove Andrea non offre nessun termine di confronto, perchè rielabora e si discosta dalla fonte; ma è sempre evidente che la redazione di V^1 che l'autore del cantare

(1) V. articolo citato.

aveva dinanzi era più vicina a V^2 di quanto non sia il Marc. IV (1).

Una indagine più minuta ci permette di precisare ancora che il codice di cui si serviva Andrea da Barberino non era identico a quello usato dall'autore del cantare, ma un poco diverso. Il testo francese (l. 88 Br.) non dà un nome alla moglie data da Gherardo da Fratta a Buoso; in V^1 (l. 100 R., c. 13 v.) è chiamata Diacés, in V^2 (c. 19 r.) invece Clareta. Ora, il cantare a c. 76 r. la chiama Clarice, e Andrea (II, 31) Diazena. È chiaro che il testo in ottave deriva da un ms. che aveva il nome di V^2, e il romanzo da un ms. col nome di V^1 o uno simile. E si noti che non si può dire che il cantare qui attinga a V^2, perchè in questo punto V^2 pone la l. in *-er* 101 R. prima della 100 R. in *-ee*, invertendo la disposizione di V^1, e il cantare segue in tutto l'ordine di V^1. Così nella l. 177 Br. e in V^2 c. 26 v. (l. 180 R.) Ricer uccide Hector, gonfaloniere di Almonte, mentre V^1 (c. 22 v.) e Andrea (II, 55) concordano nel fare abbattere il saraceno da Ricer (Riccieri) e nel farlo uccidere da Berencer (Berlingieri). Altri indizi si potrebbero ricavare, benchè non abbiano la certezza e l'evidenza di questi, ma si presentino solo come probabili, dalla tabella a p. 290 di questo studio, confrontandone i dati con il testo di V^2: infatti si può pensare che l'omissione del ricordo di Alessandro e di Poro, che è a c. 42 r. del cant. e in V^2 c. 11 v., sia imputabile al ms. fonte dall'autore del cantare. Ma non importa indugiarci su questo punto, in fondo assai secondario, per quanto ci offra una conferma indiretta della indipendenza reciproca del cantare e del romanzo di Andrea.

Molto verosimilmente anche questo testo, vicinissimo a quello che usava Andrea (constatazione, questa, assai importante per chi studi la composizione dell'*Aspramonte* di Andrea, perchè ci mette in grado di seguire più preci-

---

(1) Vedi ad es. a c. 65 v.: « uno sprone lum valea un bisante »; V^2 c. 17 v. l. 85 R.-73 Br.: « E dui sperun se vendeit .J. bessant »; V^1 om., c. 12 r.

samente, almeno nelle grandi linee, le sue rielaborazioni e innovazioni, e di cogliere più da vicino la sua originalità), presentava modificazioni e aggiunte rispetto alla redazione conservata nel ms. IV della Marciana, come rivela la concordanza del cantare e del romanzo in varie innovazioni, e principalmente doveva contenere un prologo assai ampliato in confronto a quello di V^1, con maggiori particolari sulla conquista di Risa, e con le vicende di Riccieri e di Galiziella (1). Non è possibile invece precisare con

---

(1) Su questa questione, v. il mio articolo citato, p. 269. Il confronto tra il racconto della presa di Risa e della storia di Riccieri e Galiziella nel cantare e nel 1° libro del romanzo di Andrea che, come è noto, tratta lo stesso argomento, può darci, considerando gli stretti legami che esistono fra i due testi, qualche indizio sul contenuto della primitiva narrazione franco-italiana che costituiva il « prologo » ampliato delle storie d'Aspramonte nel testo della redazione V^1 conosciuto dai due scrittori toscani. Tale confronto — che non può essere completo e particolareggiato in ogni sua parte, perchè, come si è visto, nel ms. magliabechiano mancano tre cantari interi, I, III e VII, e quasi tutto il II — ci mostra che il cantare è qui in gran parte diverso dal romanzo: non solo sono diversi alcuni nomi (nel cantare il duca di Risa e il traditore suo figlio si chiamano rispettivamente Rigone e Ricardo, in Andrea Rambaldo e Beltramo), e manca nel cantare il secondo fratello di Riccieri ricordato nel romanzo, Mellone; ma la guerra intorno a Risa si svolge nel cantare con vicende lontane da quelle di Andrea (specialmente combattimenti nel porto, in cui interviene un personaggio nuovo, il siniscalco conte Ardovino, che del porto appunto è il comandante), e complicata con il racconto della conquista di Messina, di cui è feudatario un Rambaldo, fatto prigioniero con la moglie e i figli; conquista che è necessaria per dare all'armata navale saracena quella base di cui essa è in un primo momento priva per la strenua resistenza del porto di Risa. Vi è però nei due racconti un nucleo fondamentalmente simile, che si può ritenere con qualche probabilità la base del racconto del testo franco-italiano: le feste in Africa e le prodezze di Galiziella figlia di Agolante (narrate nel III cant. perduto); la partenza dall'Africa e l'arrivo in Calabria e l'eroica difesa di Risa, di cui è anima Riccieri; la serie dei duelli combattuti vittoriosamente da Riccieri contro molti campioni saraceni — 60, secondo ambedue le narrazioni — e il triplice abbattimento di Almonte da parte dell'eroe cristiano; il duello e poi le nozze tra Riccieri e Galiziella, e la gelosia e l'odio del fratello di Riccieri, che dà la città in mano ai

qualche serio fondamento se in tale versione ampliata della redazione V^1 il testo della *chanson* (il quale termina in V^1 con una lassa (540 R.) in tutto corrispondente, salvo

---

Saraceni; la morte di Riccieri e del padre suo, la conquista della città da parte degli infedeli, e la punizione del traditore. Anche questo nucleo comune, tuttavia, è sviluppato diversamente, con divergenze talora notevoli; così assai diversa è la lotta per la presa di Risa dopo l'ingresso dei Saraceni, e nel cantare vi partecipa il duca Rigone, mentre in Andrea Rambaldo non combatte; e Galaciella figura nel cantare « maritata » (ossia, come si deve verisimilmente interpretare, promessa sposa), e malcontenta dello sposo assegnatole, perchè ha meno forza di lei, e ha prima di andare a combattere con Riccieri un lungo colloquio con Agolante, in cui chiede di poter sposare Riccieri se egli la abbatterà, mentre Andrea di tutto questo non fa parola. Evidentemente i due rielaboratori della leggenda, Andrea e l'anonimo autore del cantare, rifanno la narrazione ciascuno per proprio conto, pur serbandone la parte fondamentale. In generale mi sembra che il cantare — nonostante che nella parte seguente del racconto, quella che corrisponde alla vera e propria *Chanson d'Aspremont*, si dimostri piuttosto conservatore e fedele al suo modello — qui innovi e amplii assai più di Andrea, come mi fanno supporre le lotte nel porto con Ardovino, che hanno tutto l'aspetto di una aggiunta, l'impresa di Messina, dove compare proprio un Rambaldo, nome che mi sembra suggerito per reduplicazione dal nome del duca di Risa, ecc. Però è probabile che alla fine del racconto, nel far morire Galaciella insieme a Beltramo, proprio il cantare ci serbi la versione primitiva, che Andrea, con la sua solita abitudine di riferire le varie versioni per mostrarsi informato e per dare carattere di storia alla sua opera, cita di passaggio, mettendole accanto le altre varianti, secondo le quali Galiziella (così si presenta il nome in Andrea) si salvava e dava alla luce due figli, un maschio e una femmina. E che la versione del cantare sia la primitiva è provato da un passo dello stesso *Aspramonte* di Andrea, I, 32: « E la terza notte [Galiziella| ingravidò in « due fanciulli. L'uno fu maschio e l'altra femmina, secondo che certi « ànno detto; ma l'autore non fa menzione di figliuoli, ma ben fa « menzione ch'ella aveva il corpo grande quanto perderono la città ». Di qui risulta che la fonte-base seguita da Andrea non portava il ricordo dei figli, inserito dal nostro narratore qui e alla fine del libro (I, 44). L'altra versione, che si trova anche nell'*Aspramonte* in ottave a stampa più volte ricordato (c. XII, 83) è evidentemente nata tardi, e fu utilizzata — se non forse addirittura inventata — da continuatori, che vollero riallacciare ai fatti di Aspramonte le loro narrazioni, presentando i loro eroi come figli di Galiziella. Di due di tali conti-

varianti insignificanti, alla 533 della redazione francese pubblicata dal Brandin) venisse continuato dalla narrazione dell'impresa di Troiano in Borgogna e delle lotte tra Carlo Magno e Gherardo da Fratta, narrate — almeno queste ultime — in una *chanson de geste* autonoma, benchè facente seguito alla *Chanson d'Aspremont*, dedicata alle gesta del duca ribelle, notissima in Italia nel periodo franco-italiano della nostra letteratura cavalleresca, come giustamente pensa il Thomas, fondandosi sulle allusioni frequenti e precise ad essa che son contenute nell'*Entrée d'Espagne* (1): infatti il cantare magliabechiano s'inter-

---

nuazioni dette notizie il Rajna nelle *Fonti dell'Orlando Furioso* (2ª ediz. Firenze, Sansoni, 1900, p. 511): una è il *Rambaldo*, conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze (ms. Palatino 578), ove i due figli hanno nome Rambaldo e Alma la Bella, l'altra è un romanzo senza titolo conservato nella Biblioteca Laurenziana di Firenze (Mediceo Palatino 101, t. II), ove essi si chiamano Aquilante e Formosa. Nettamente diversa e nata fuori di Toscana, in ambiente ferrarese o estense, è l'altra continuazione, accolta dal Boiardo e dall'Ariosto, che fa figli di Galiziella Ruggero e Marfisa. — Da notare che nell'*Aspramonte* di Londra manca ogni traccia della leggenda di Riccieri e Galiziella; il suo autore doveva attingere a un testo che non la comprendeva ancora.

(1) V. A. Thomas, introduzione al testo dell'*Entrée d'Espagne* (Paris, Didot, 1913: collez. della *Societé des anciens textes français*), I, p. xlvii, e le numerose osservazioni fatte ai singoli passi in fondo ai due volumi (principalmente I, 292, 305, 306; II, 284, 301). Nell'*Entrée* si ricordano non solo il duello tra Orlando e don Chiaro sotto Vienna, la morte di don Chiaro e il gran dolore di Gherardo (vv. 5566 sgg., 12793 sgg., 12803 sgg.; cfr. Andrea, III, 137-144), l'andata di Gherardo presso Marsilio per invitarlo in Francia e la sconfitta del re saraceno, che giura omaggio a Carlo Magno (vv. 156 sgg., 5610 sgg.; cfr. Andrea, III, 146-147 e 151), la pace fatta sotto Vienna tra Carlo e Gherardo dopo una guerra accanita e le nozze di Alda e Orlando, e la promessa della spedizione in Ispagna (vv. 80 sgg.; cfr. Andrea, III, 156-157), ma anche due episodi meno noti che il Thomas, non conoscendo minutamente l'*Aspramonte* di Andrea da Barberino, non fu in grado di identificare con precisione (v. note vol. I, p. 309 e II, p. 301), ma che hanno una corrispondenza chiarissima nel romanzo toscano: la spedizione di Gherardo contro Parigi per vendicare la morte di don Buoso (vv. 13273 sgg.; Andrea, III, 131) e il dono della spada Altachiara — Chiarenza in Andrea — a

rompe ancor prima della narrazione della morte di Almonte, e delle tre allusioni alla lotta tra don Chiaro e Orlando che vi si trovano una (c. 75 v.) traduce semplicemente il testo di V^1 (c. 13 v.) — il quale qui innova rispetto a V^2 e alla ediz. Brandin —, un'altra (c. 140 r.), benchè non abbia corrispondenza in V^1, non contiene nulla che possa far arguire che il cantare comprendesse anche questi avvenimenti; soltanto quella a c. 69 r., pur traducendo fedelmente un passo di V^1 (c. 12 v.) (1), aggiunge, parlando di don Chiaro, un verso (« che morì chome potrete ascoltare »), che potrebbe autorizzarci a supporre che il cantastorie abbia esteso fino alla morte di don Chiaro la sua narrazione, ma in realtà è una testimonianza tutt'altro che sicura, potendo l'espressione essere stata suggerita dalle esigenze della rima, o esprimere una vaga promessa o intenzione poi non mantenuta, oppure

---

Ulivieri da parte di un giudeo (vv. 7785; Andrea, III, 154: il « Joachin » dell'*Entrée*, che il Thomas credeva il nome del fabbricante della spada, è per me, senza dubbio, il « judeo » di Andrea). Come si vede la *chanson* conosciuta dall'autore dell'*Entrée* doveva già contenere nelle grandi linee (non mancano divergenze particolari: così nella impresa di Gherardo contro Parigi nell'*Entrée* si parla della morte di Guinimart, « bailis Karle », di cui Andrea non fa parola; e altre differenze appaiono nel racconto finale della pace tra Gherardo e Carlo) tutti gli avvenimenti dell'ultima parte del III libro dell'*Aspramonte* di Andrea, e doveva fondere insieme, facendone un solo personaggio, Gerart d'Eufrate con Gerart de Viane. Mi sembra infatti che non si possa condividere l'opinione del Thomas, il quale, a p. 292 del 1° vol. dell'opera citata, afferma che l'autore dell'*Entrée* distingue i due Gerard: il porre sotto Vienna il combattimento tra Orlando e Oliviero (vv. 158 sg.), riconosciuto come nipote di Gherardo (vv. 1032, 7784, 7853 ecc.) e le nozze tra Alda e Orlando (vv. 80 sgg.), anche senza le concordanze accennate con Andrea da Barberino, basterebbe a provare che si tratta per l'autore dell'*Entrée* di un solo personaggio, designato ora col nome di Gerart d'Aufrate o de Fratais, e ora semplicemente Gerart. Sulla questione della perduta *chanson* su Gherardo da Fratta v. anche R. Van Waard, *Études sur l'origine et la formation de la Chanson d'Aspremont*, Groningue-Batavia, Wolters, 1937.

(1) I versi di V^1 qui ricordati sono riportati in una delle note seguenti.

riferirsi ad un altro cantare distinto da questo. Sicchè, per definire tale questione — importante non per il cantare in sé, ché solo la scoperta di un ms. completo di esso, comprendente anche il racconto della lotta tra Carlo e Gherardo potrebbe dirci se vi fossero contenute anche queste vicende, ma per il problema delle fonti di Andrea da Barberino — non ci possiamo fondare che sugli altri testi a noi noti, ossia sul confronto con l'*Aspramonte* in ottave a stampa o con il testo in prosa londinese. Ora, dalla concordanza tra l'*Aspramonte* di Andrea da Barberino e il tardo e posteriore cantare a stampa, che potrebbe aver ricevuto spunti e suggerimenti dal testo di Andrea, non si può, a mio parere, ricavare alcun argomento decisivo per dedurne che la redazione della versione V^1 utilizzata da Andrea comprendesse una simile continuazione, in cui il racconto delle lotte tra Carlo e Gherardo fosse fuso con la leggenda d'Aspramonte. Qualche lume ci può dare invece l'*Aspramonte* di Londra (diverso da quello di Andrea, come si è visto, ma probabilmente derivato anch'esso da una versione del testo V^1, benchè un po' distante da quella utilizzata da Andrea), il quale narra anche le lotte tra Carlo Magno e il duca di Borgogna, perchè il racconto s'interrompe, per la perdita delle ultime carte del codice, al duello tra Orlando e don Chiaro (1); ma poichè questa narrazione non ci è ancora nota nei suoi particolari, ed è impossibile quindi precisare se la saldatura tra la materia della *chanson d'Aspremont* e quella del *Gerart d'Eufrate* vi avvenga nello stesso modo che nel testo di Andrea — il che dimostrerebbe anteriore al romanzo di Andrea la fusione tra i due racconti — o diversamente, questo problema rimane ancor lontano dalla soluzione, e su di esso si dovranno fare altre indagini (2).

---

(1) V. WARD, *Catalogue of romances in the department of manuscripts in the British Museum*, London, 1883, I, 602; e E. MODIGLIANI, art. cit.

(2) Mi si permetta di segnalare fin da ora che i manoscritti V^1 e V^2, e particolarmente il primo, hanno accenni più ampi e precisi

Ma torniamo al nostro cantare. Accanto a questo testo franco-italiano, che è la vera base della narrazione, ebbe

---

che il testo Brandin agli avvenimenti della perduta *chanson* su *Gerart d'Eufrate*, la quale continuò la materia della *Chanson d'Aspremont*, sviluppandone l'antagonismo, che vi ha tanta parte,tra Carlo e il duca borgognone. Nell'ed. Brandin, che rappresenta bene il testo francese, per quanto non riproduca forse in tutto la redazione primitiva, oltre ai cenni che sono sparsi qua e là all'orgoglio di Gherardo che sarà un giorno domato (ad es. v. 1188: « N'estera mie sans segnor longement »), e ai propositi di Carlo di umiliare il superbo barone (vv. 11354 sg.: « Se je puis vivre longement par aé | De l'un de nos « iert l'orguel avalé »), vi è solo un rapido ricordo della morte di don Buoso e delle lotte che suscitò in Francia (vv. 4096 sgg.: « Bues « en fu mors et ocis voirement | Et tote France en fu puis en torment. | « Et mainte dame en ot son cuer dolent »). In V^2 (l. 88 R., corrispondente alla 77 Br., c. 18 r.) vi è in più un cenno, benché alquanto vago, alle lotte combattute nelle terre di Gherardo: « En ceste terre « fu puis mante tençon, | Manti en furent mort e mant mis in prixon, | « E manti cha arsi (*sic*) a fogo et a carbon ». In V^1 (c. 12 v.) questo passo aggiunto è ampliato con maggiori particolari, e la menzione esplicita del combattimento tra don Chiaro e Orlando: « Mant en « perdi .G. li filz Buixon: | Por ce se combati Roland e Clarion, | « L'un por .G. e l'autre por Carlon; | Mais li mal reverti par desor « Clarion. | Grand partie tient pois K. de cele region. | Quand ses « niés fu mort il devens hom Karlon: | Li rois lo tient e fist son com- « pagnon; | A lu se consiloit e a li dux Naimon ». E più avanti (c. 13 v. l. 98 R., corrisp. alla 86 Br.) si ricorda lo stesso avvenimento: « Tant combati cum Roland li princer: | Clarion mori de cel mauvas torner ». (Alla c. 29 r. l. 246, corrisp. alla 233 Br. si aggiunge che la pace, cui ha accennato, tra Carlo e Gherardo sarà breve: « Celle paix ne fu guagres durés; | Le fait oirez cum il fu pois alés »; ma questo passo potrebbe anche semplicemente accennare alla rottura fra i due che si disegna nelle ultime lasse della *chanson*). Si deve pensare che questi chiarimenti siano introdotti dal rielaboratore autore della versione V^1 per la conoscenza che aveva della *chanson* su *Gerart d'Eufrate* nota anche all'autore dell'*Entrée*? Si può avanzare l'ipotesi. Si noti che la sottomissione di Gherardo a Carlo al termine della guerra (c. 12 v.) sembra concordare con il passo dell'*Entrée* citato in cui si accenna alla pace fatta sotto Vienna tra Carlo e Gherardo prima delle nozze di Orlando; e il cantare (c. 69 r.) in questo punto traduce con assoluta fedeltà V^1; mentre in Andrea da Barberino (III, 157) Gherardo non vuole sottomettersi, e tenta fino all'ultimo di ribellarsi, finchè è chiuso in un fondo di torre e vi muore.

il nostro cantastorie dinanzi qualche altra versione della materia d'Aspramonte? Qua e là sembra che si debba rispondere affermativamente. Un passo caratteristico è l'episodio (a c. 67 v., 68 r. v.) del furto dei cavalli a soldati bretoni commesso da Orlandino, Astolfo, Ottone e Berlinghieri, fuggiti da Monlione, ove Turpino li aveva rinchiusi per ordine di Carlo; episodio che non si ritrova nè in V^1 (c. 12 r. v.) nè in V^2 (c. 18 r.), in cui i giovinetti inseguono e raggiungono subito l'esercito del re Salamone, che fa loro molto onore, nè in Andrea (II, 28), che, probabilmente modificando di suo, li fa assumere come scudieri da guerrieri bretoni, facendoli riconoscere da Salamone solo in Lombardia, ma si ritrova puntualmente nel testo Brandin (l. 77), col quale il cantare qui presenta talora affinità così strette, che si può parlare di vera e propria traduzione (1). In questo punto mi pare probabile (benchè non si possa eliminare del tutto il dubbio che questo fosse già nella fonte) pensare alla conoscenza episodica di un testo affine al codice di Wollaton Hall, riprodotto dal Brandin. Un altro esempio è a c. 143, ove è raccontata per la seconda volta, del tutto diversamente dalla prima (cc. 134-135), la presentazione a Carlo e la rottura e distribuzione ai cavalieri cristiani dei quattro idoli d'oro di Almonte, citando anche un « autore » come fonte. Benchè alla menzione dell'« autore » non si debba dar troppo peso, potendo essere un riempitivo del verso o una formula narrativa qualsiasi, tuttavia, date le scarsissime capacità

---

(1) Ed. Br., v. 1319 sgg.:

Dist Rollandins: « Enfent, quel la ferons?
Irons a pié ausins comme garçon? »
Derier els gardent si voient cinc Bretons
De le maisnie al bon roi Salemon;
Quatre destriers que lor dona Carlon
Avoient cil en lor comandison;
Coviers estoit cascuns d'un auqueton.
Dist Rollandins: « Alons, si lor tolons.
Qui que il soient, ja ne lor demandon »...

v. 1335 sgg.

Qu' il le rabat a terre a genoillon.
Prent le destrier, si le dona Haton.

Cant. c. 67 r. v.

Astolfo parla inverso conpagnoni:
« Come la faren no', genti garzoni?
L'andare a piè non fo volentieri,
onde noia m'è l'eser pedone.
Di qua vegio venire quatro schudieri
della masnada del buon re Salamone.
A destro (*sic*) menon quatro buon destrieri:
andiamo inver loro sanza restagione; [mo
già chue (*sic*) sieno i destrier non domandiama vigorosa mente, lor gl togliamo (*sic*).

El destrïer perlle redina afferra.
Versso d'Ottone n'andò e allui diello.

inventive del nostro cantastorie, può darsi che anche questo passo sia traccia di un *excursus* fuori della tradizione di V^1, tanto più che così meglio si spiegherebbe tale reduplicazione. Su altri due o tre punti si resta ancora più incerti, potendosi presumere che i particolari in cui il cantare si accosta al testo Brandin, accogliendo il contenuto di qualche gruppo di versi taciuto nella redazione V^1 V^2, fossero già nella sua fonte, e che nei manoscritti V^1 V^2 tali particolari siano caduti per errori di trascrizione (si ricordi che la fonte del cantare discendeva, come abbiamo mostrato, da un collaterale di V^1): nei luoghi corrispondenti infatti Andrea potrebbe aver omesso queste piccole particolarità deliberatamente, perchè, col procedimento riassuntivo che talvolta adotta nel rifare il racconto, qui condensa la narrazione in poche frasi, e dal suo silenzio non si può, a rigore, inferire che nella fonte i particolari in questione fossero tralasciati (1). Comunque — non conviene indugiarci in questa analisi, che si svolge per necessità in un campo di pure ipotesi — si tratta sempre di pochissimi luoghi e di poche ottave; nel resto del racconto il nostro cantare segue la redazione franco-italiana di V^1, in un testo, come abbiamo detto, ampliato e un po' modificato. Per i primi 8 cantari, relativi alla presa di Risa e alla storia di Riccieri e Galiziella, l'autore

(1) A c. 120 v. è introdotta una parlata di Butrano, in cui egli riferisce a Almonte la risposta di Berlinghieri; parlata che è nell'ed. Br. l. 169, vv. 3138 sgg., ma è omessa da V^1 c. 21 v.-22 r., l. 169 R., e da V^2 c. 25 v. (si noti che non si può pensare che qui l'autore attinga senz'altro al testo francese, perchè immediatamente prima ha tradotto da una lassa unica di V^1: o si pensa quindi a una contaminazione tra varie fonti fatta dal cantastorie, cosa che qui credo meno probabile, trattandosi di un particolare così minuto, o si ammette che il passo fosse già nella fonte) (cfr. Andrea II, 53); — a c. 125 r. sono parafrasati alcuni versi del testo Br., l. 174, vv. 3242 sg., mancanti in V^1 c. 22 v. l. 177 R. e in V^2 c. 25 v. (anche qui si noti che nell'ottava precedente si traducono versi di V^1 V^2 omessi dal Br.) (cfr. Andrea, II, 55); — a c. 134 r. v'è un discorsetto dei baroni a Carlo presentando i 4 idoli che è, più ampio, nell'ed. Br. l. 185-186, e manca in V^1 c. 23 v. l. 189 R. e in V^2 c. 27 r. (cfr. Andrea, II, 56).

procedette probabilmente, come si è visto (1), con una certa libertà, rimaneggiando e aggiungendo. Per la parte invece che corrisponde alla vera e propria *chanson* tradizionale, il nostro cantastorie fa mostra verso la sua fonte di una straordinaria fedeltà, traducendo o parafrasando punto per punto, pedissequamente, spesso diluendo il racconto in molti versi, tanto da riuscire singolarmente prolisso, conservando persino in certe rime la parola in rima del suo testo, permettendosi solo rarissimamente di abbreviare (2), più spesso — ma pure non molto frequentemente — di fare qualche piccola aggiunta del tutto marginale (3). Vi è un vero e proprio rimaneggiamento, e di una certa ampiezza, soltanto verso la fine del manoscritto, alle cc. 141 e 142, nelle quali si rielabora, in modo piuttosto arruffato e confuso, il racconto della conquista della torre di Almonte da parte di Gherardo da Fratta (V^1 cc. 24-26 r., ll. 200-213 R., 194-201 Br.), mescolando fra loro dati di

(1) V. nota a pag. 294.

(2) A c. 87 r. l'autore omette alcuni particolari della descrizione della nave di Agolante, dati da V^1 c. 15 v. (l. 123 R., ampliamento della 121 Br., la quale non ha questi particolari), e avverte gli ascoltatori dell'abbreviamento: « la richeza ch'è dentro a quel ostiere | vie più di me la storia ne favella ».

(3) A c. 38 v.-39 r. aggiunge un colloquio tra Balante e Terigi, in cui il saraceno si fa indicare, tra i baroni che sono in sala, Carlo Magno; — a c. 64 r. v. inserisce, nel viaggio di ritorno di Turpino dalla corte di Gherardo, una sosta in una badia (uno dei luoghi comuni della letteratura cavalleresca): « In quella sera a una badia « giugnea. | Molto vi fu honorato e *ser*vito | dall'abate, che 'l tenìe là « mangiare. | Al matino quando il gi*or*no fu chiarito | l'arciveschovo « sanza restagione | salì a chavallo e fussi dipa*r*tito | da quello abate « e suo santa magione »...; — a c. 109 r. aggiunge un'ottava descrivendo la crocellina d'oro che Namo dona a Balante; — a c. 137 v. descrive il combattimento degli arcieri, nella *chanson* appena nominati (V^1 c. 24 r., l. 195 R.). E a c. 84 r. c'è una curiosa ottava, in cui il cantastorie, a mezzo della narrazione del fortunoso viaggio di Namo per le montagne d'Aspramonte, ammonisce gli ascoltatori sulla veridicità di quanto racconta: « Ascoltate, signori, no*n* vi sia grieve | « che forse di que' che-cci sono sanno | che del mese di luglio e « d'agosto ghiac' e neve | in su quel monte di chui vi ragiono »...

lasse diverse e talora omettendo varî particolari (1); e anche alla c. 133 — che dovrebbe stare veramente dopo la 143, come abbiamo visto — nelle ottave del *recto*, vi è una libertà maggiore della consueta nel riferire la materia delle ll. 236-237 R. (222-223 Br.; V^1 c. 28 v.). Ciò, aggiunto alla citata reduplicazione del racconto della rottura degli idoli pagani, rende in generale gli ultimi due cantari — XXIII e XXIV — più indipendenti degli altri dalla fonte; benchè si tratti di elaborazioni, spesso, tutt'altro che felici.

Questa fedeltà dell'autore alla sua fonte conserva però alla narrazione i suoi caratteri arcaici e primitivi. Non vi sono in questo cantare quella coloritura comica che talora prendono gli episodi in molti componimenti consimili, nè quel travestimento plebeo dei paladini, quello scadimento e abbassamento della figura di Carlo Magno, o quelle solite trame dei Maganzesi che divengono caratteri comuni e convenzionali dei testi cavallereschi toscani.

Come ha scarse le doti inventive, il nostro cantastorie ha poverissime anche le qualità artistiche. Il racconto è assai scolorito, piatto, pieno di ripetizioni e di lungaggini; l'ottava è costruita con stento, tanto che non solo sono molto frequenti — anche tenendo conto degli errori e delle sviste dei copisti che successivamente trascrissero l'opera — le rime imperfette (2), ma non infrequentemente la rima è ottenuta solo ripetendo in fine di verso la medesima parola, nello stesso significato (3); e i versi sono di

---

(1) Alcune omissioni sono però dovute a una lacuna del manoscritto, non al rimatore.

(2) V. c. 1 v.: *volgare* : *riparo* : *passaro*; c. 2 r.: *anello* : *lodo* : *lodo*; c. 7 v.: *ansegne* : *pingne*; c. 10 v.: *passa* : *tasta* : *s'adasta*; c. 12 r.: *bello* : *pelo*; c. 16 v.: *chontenta* : *presenza* : *achonsenta*; c. 19 r.: *alto* : *ascholto* : *fallo*; c. 19 r.: *saldo* : *pugnendo* : *chorrendo*; c. 22 v.: *terra* : *narra*; c. 33 v.: *storia* : *memoria* : *vigoria*, ecc. (Ho scelto alquanti esempi tra quelli che meno facilmente possono attribuirsi all'arbitrio dei copisti).

(3) V. c. 3 r.: *terra* : *terra* : *serra*; c. 4 v.: *avesse* : *avesse* : *movesse*; c. 5 v.: *avea* : *avea* : *volea*; c. 6 v.: *fatto* : *ratto* : *fatto*; c. 12 r.: *choraggio* : *paraggio* : *choraggio*; c. 20 v.: *techo* : *secho* : *techo*, ecc.

fattura generalmente assai rozza e incerta, pur ammettendo anche qui che molte storture si debbano imputare ai copisti, e tenendo presente che era abitudine grafica assai diffusa scrivere le vocali atone non pronunciate, soprattutto in pausa di emistichio (1), e che l'influenza del decasillabo epico francese delle *chansons de geste* induceva talora gli autori dei cantari ad ammettere nelle loro ottave dei versi formati da un quinario piano più un settenario piano, come pare attestato anche dal testo della *Spagna* (2).

Un cantare, quindi, in complesso, questo nostro, che non può esser collocato certo tra i migliori, pur essendo antico, e che è senza dubbio inferiore alla *Spagna*. Nulla più, insomma, che un documento della diffusione in Italia delle leggende di Aspramonte, raccontate certo con maggior senso d'arte da Andrea da Barberino. Un testo, tuttavia, sempre interessante per i confronti con le altre elaborazioni della leggenda, e per una visione più precisa e completa della nostra letteratura cavalleresca.

MARCO BONI.

---

(1) I versi di questa specie sono numerosissimi. Ecco alcuni esempi presi qua e là: *che-sse' fattore del cielo e della terra* (c. 1 r.), *e dimostrare la guerra smisurata* (c. 1 v.), *di domandare*: « *Quel ramo che dimostra?* » (c. 10 v.), *che Maldachino si chiama da ciaschuno* (c. 11 v.), ecc.

(2) V. in questa rivista la recensione di E. CARRARA all'edizione della *Spagna* del CATALANO, vol. 124 (1947) p. 77. I versi di questo tipo sono pure frequenti, benchè meno dei precedenti. V.: *che questa è giente che-tti vuole inghannare* (c. 6 v.), *dieron perduta la guerra al pro' Rigone* (c. 8 r.), *e' disse*: « *Questa rama dimanda giostra* (c. 10 v.), *chodardo fusti quando nol disfidasti* (c. 97 r.), ecc.

VARIETÀ

NOTA CALUSIANA

Il Fubini nell'ampia e importante recensione riguardante la *Bibliografia vichiana*, intrapresa dal Croce e *accresciuta e rielaborata* da Fausto Nicolini (*Giorn. stor.*, vol. CXXVII, 1950, p. 203), accenna alla conoscenza che del Vico si ebbe in Piemonte nella seconda metà del Settecento e alle attestazioni che di quella conoscenza ho recato nei volumi *Il nostro imminente risorgimento* e *I Filopatridi*.

Mi sia lecito aggiungere alcune indicazioni, perchè il Fubini non deve aver veduto il volume *Le Adunanze della « Patria Società Letteraria »*, Torino, S.E.I., 1943, e altre mie pagine sul Caluso, che verrò brevemente richiamando, non per intendimento polemico, ma soltanto per desiderio di approfondire l'argomento.

Per me la più importante testimonianza del formarsi di Tommaso Valperga di Caluso non sta nella frase del Boucheron: « Inclytae ... tunc erant Neapolitanorum literae recenti adhuc Vici et Gravinae in illis regionibus fama » (che pure è un riferimento preciso), ma, come ho detto a pag. XXII dell'introduzione ai *Filopatridi*, sta nelle parole con cui il Boucheron stesso, discepolo fedelissimo che per diciassette anni frequentò assiduamente la conversazione del Caluso, rievoca, riferendosi a quei discorsi, il primo assorgere del gerosolimitano ed ufficiale di marina, dalla conoscenza empirica di alcuni linguaggi, che fin dalla giovinezza aveva posseduto (italiano, latino, francese, spagnolo, portoghese, inglese, arabo, greco moderno, greco antico), a una concezione filosofica delle lingue. Dice egli: « Nullum « certe scriptorum genus praetermisit, non poëtas, non historicos, « non philosophos, egregium sibi fore arbitratus, si mathematicos « quos vocabat Galileius mundi characteres probe intelligeret; o p e « v e r o l i n g u a r u m a d p r i m a e v a m t o t i u s d o c t r i - « n a e q u a s i a d u m b r a t i o n e m a s c e n d e r e t, u n d e « o m n e s d i s c i p l i n a e v e l u t i a q u a r u m d i v o r t i a, « v a r i a d e i n c e p s a p p e l l a t i o n e f l u x e r u n t ».

Ora questo pensiero, pel Caluso fondamentale (« con l'aiuto delle « lingue si risale ai primi lineamenti di tutto quanto l'umano sapere, « donde tutte le discipline, come altrettanti corsi d'acqua defluenti, « derivarono poscia con vari nomi »), è vichiano (1).

---

(1) *Autobiografia*, ed. Croce, Bari, Laterza, 1911, p. 49. È noto che il Vico nella *Scienza nuova* delinea un sistema per scoprire le origini di tutte le scienze e disci-

È anche vichiano questo riferimento nel trattato *Della Poesia*: « E sappiamo che altro studio, altra maestria di parole non conosce- « vano i primi Greci, che la poetica. Suol essere questa il primo diroz- « zamento de' popoli; e con essa Amfione meritò la gloria di aver « cinto di mura Tebe e più ch'altri giovato a radunare e costituire « la Tebana Cittadinanza » (p. 193). Sappiamo. Da chi? Dal Vico (1).

Non può esservi dubbio che l'istituzione linguistica del Caluso in forme più metodiche sia cominciata a Napoli nel periodo che ho designato (1761-1768), cioè negli otto anni che egli tra il venticinquesimo e il trentatreesimo passò con i Padri dell'Oratorio (i Filippini), dei quali riordinò la biblioteca. Di quegli anni attesta il Boucheron, riferendosi ai discorsi del maestro: « Nominato bibliotecario, quasi « lo stesso gli accadde, che già era a Leibnitz intervenuto, il quale « ancor giovane, e senza chi lo reggesse ne' suoi studi, avvenutosi « ad una fornitissima biblioteca, vi stette rinchiuso tanto che ebbe « letto avidamente e senza interruzione quanti libri ei vi trovò... « Il Caluso, che spesso vegliava intere le notti leggendo, conseguì « quasi il medesimo frutto di erudizione (ottenuto dal Leibnitz), « sebbene nessun determinato cammino egli seguisse, ma, spinto dal « piacere, affrettandosi togliesse e scorresse questi o quei libri, se- « condo che gli venivano alle mani, simile appunto ai naviganti, che « vengano qua e là spinti in parti tra loro lontane secondo il vario « spirare dei venti ».

È probabile che, tra l'altro, egli abbia allora ordinato anche i libri di Giuseppe Lucina, « versatissimo nelle lettere latine e greche », il quale aveva raccolto « una grande libreria, che, alla di lui morte, era passata ai preti dell'Oratorio di Napoli » (2). Ma finora gli studiosi di Napoli, che ho interrogato su quest'argomento, non mi hanno dato notizie.

Ad ogni modo quel che a me importa notare, sono due fatti: che il Boucheron, il quale nel suo racconto procede per iscorci, pone in quel periodo la lettura che il Caluso fece del Vico, e che ad un tempo mette in evidenza una caratteristica, dal maestro stesso più volte confermata: che l'« i n g e n s v e r i n o s c e n d i i n n a t a c u p i d o » lo portava a leggere con egual fame libri delle più varie discipline.

---

pline civili. Sarebbe superfluo qui riportare quel che « ope linguarum », cioè valendosi delle etimologie, il Vico dice dell'origine della teologia, della giurisprudenza, della scienza augurale, delle matematiche, dell'astronomia, della fisica, della morale, della civil dottrina, della dialettica ecc.

(1) *Scienza Nuova*, l. I. Il Vico fa l'esempio di Anfione.

(2) Raffaele Cotugno, *La sorte di G. B. Vico e le polemiche scientifiche e letterarie dalla fine del XVII alla metà del XVIII secolo*, Bari, Laterza, 1914, p. 221, n. 3. Il Vico stesso parla di don Giuseppe Lucina nell'*Autobiografia*, ediz. cit., pp. 23, 107, 109, 287.

Resta la seconda parte della discussione: se il Caluso sia stato un vichiano o no.

Su quest'argomento ho detto che il Caluso, il quale fu a Torino tra i primi a seguire negli studi filologici un metodo informativo e bibliografico, segnalò la *Scienza nuova* e il *De antiquissima Italorum sapientia*, ai giovani che lo frequentavano: e tra essi uno dei più calusiani fu Prospero Balbo, il quale tenne anche, al fianco del Caluso, l'ufficio di Segretario aggiunto della R. Accademia delle Scienze, per aiutare il maestro, che ne era il Segretario Perpetuo, e poi raccolse quella *Bibliografia calusiana*, che, unita alle *Notizie di Tommaso Valperga di Caluso date da* CESARE SALUZZO (Torino, Galletti, 1815), ancora oggi ci è utile (1); ma anche ho soggiunto che egli, promotore di quelle letture vichiane per mostrar la necessità di rinnovare gli studi linguistici, non fu un vichiano nella concezione della poesia, perchè non accolse il quadro che il Vico aveva fatto della poesia primitiva.

Nel capitolo *Il Caluso e i romantici* (citato dal Fubini; ora ristampato nel vol. *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950), dopo aver detto che il Caluso affermava: « Il « gran teatro, dove siede l'anima spettatrice « di tutte le sensibili cose, è la fantasia» (2) e dopo aver indicato il significato che nel suo trattato *Della poesia* hanno la parola « estro » e la parola *μιμοῦμαι*, aggiungo: « Qui si « intravede il motivo per cui il Caluso, nel tempo stesso che vichia- « namente ritenne la fantasia madre della lingua e della poesia, « si allontanò tacitamente dal Vico (cioè, senza affatto polemizzare) « nel delineare la storia della prima poesia.

« Stabilito che la poesia propriamente detta non si ha che quando, « come dice la parola stessa, s'identifica con arte, il linguaggio fanta- « stico o di passione, con cui gli uomini primitivi avevano dato nomi « divini alla natura e alle cose, non era ancora per sè arte. La poesia, « come arte, sorge dopo, quando vi è chi adopera quei nomi divini « e gli altri ad essi coordinati come immagini vive di sentimenti e « fantasmi in canti, che son opera d'estro e di studio, cioè opera « d'arte: e i poemi omerici, che sono ai nostri occhi la sintesi della « poesia nell'età eroica, già rivelano nella forma una coscienza d'arte « sovrana, vale a dire progredita per lungo cammino sulle manifesta- « zioni primitive.

« A questa distinzione l'induceva specialmente l'osservare che « poesia e musica erano nei tempi antichissimi nate a un parto; che,

---

(1) Prospero Balbo, come annuncia il Saluzzo a p. XV del raro suo opuscolo, aveva anche incominciato a scriver la vita del Caluso, esponendone la dottrina; ma poi fu distratto dagli uffici politici.

(2) *Della Poesia*, p. 109.

« cioè, la poesia era nei tempi preomerici congiunta con la musica, « per cui il musico era poeta, il poeta musico. La congiunzione pri- « mitiva di parola e musica dimostra che la poesia come forma d'arte « nacque da feste, quale voce di letizia espressa in ritmi o misure, da « invocazioni e inni agli Dei come voce di devozione o venerazione, « da canti d'amore e di dolore, da racconto di geste memorande e « di eroiche vicende, come figurazioni di sentimenti, fantasie, memorie, « all'animo essenziali. Tal congiunzione primigenia spiega come nella « poesia vera, anche disgiunta ormai dalla musica, sia sempre una « melodia mentale, un ritmo che non deriva dai congegni esterni « dei metri, ma dall'intimo dell'animo, che asseconda l'estro e opera « con arte » (1).

In altri termini, pel Caluso il concetto distintivo tra parola immaginosa (designante un'immagine) e la poesia propriamente detta, è l'arte, la coscienza di far arte. Quando, per es., l'uomo primitivo designava con nome fantasioso le stelle, non faceva affatto poesia. Erano al contrario poesia i versi omerici sugli astri che rifulgono intorno alla luna; bellissimi. « Poesia perfetta è arte »: ecco il principio estetico del Caluso, con le sue parole.

Quando pertanto il Fubini scrive che non riesce a trovare nel trattato *Della Poesia* l'asserzione vichiana che la fantasia sia madre delle lingue e della poesia, non tien conto, a mio avviso, che il Caluso è analiticamente già più in là di quella ricerca; e per la stessa distinzione che ho riferito (sebbene egli non faccia il nome del Vico) dimostra implicitamente di aver subito l'influsso di quell'autore. Col trattato *Della Poesia* egli volle far opera calusiana e non vichiana, perchè pareva a lui che nella storia vichiana della poesia alcune zone rimanessero indefinite. Ma intanto il segno delle sue letture vichiane resta fin anche in alcune parole; per es., in quella voce « allegria », che al Fubini non pare vichiana. Apro la *Scienza Nuova* e leggo la LIX Degnità: « Gli uomini sfogano le grandi passioni dando nel canto, come si sperimenta ne' sommamente addolorati e a l l e g r i »; e poi: « tuttavia osserviamo nelle grandi passioni dar nel canto, e sopra tutti, i sommamente afflitti ed a l l e g r i »; e poi, dove il Vico tratta del canto e del primo verso nella poesia dell'età eroica: « nacque da passioni violentissime di spavento e di g i u b i l o, « come la poesia eroica non tratta che passioni perturbatissime ».

---

(1) Per l'armonia mentale e l'intima melodia, che nella poesia è essenziale e non dev'essere confusa con la melodia esterna dei versi, vedi *Della Poesia*, p. 21. E a p. 81: « Dovendoci il verso tener luogo di canto, e suppor volendosi che il poeta « canti, anzi che favellare, a questo si dee supporre che l'estro il muova, se dee « muoverlo a poetare; nè un estro non atto a ciò fare si dovrà dire poetico di sua « natura ».

Con la parola « allegria » essi alludono specialmente alla poesia ditirambica (1).

Il Caluso per il suo stesso razionalismo, maturatosi nelle letture di Bacone, Malebranche, Leibnitz e altri filosofi, per lo sconfinato godimento, che poneva nei beni intellettuali, e per l'edonismo, con cui cercava la poesia, la musica, e contemplava altre arti, finì col credere che lo storico e il critico della poesia non potessero fermarsi al Vico. Ma questi serbava a' suoi occhi il suo valore per l'idea primigenia, che ho indicato. In tal senso anche il Di Breme, allievo del Caluso, sebbene (come ho detto fin dal 1923 innanzi alle *Polemiche*) per molti aspetti aderisse ancora all'ideologia illuministica, riguardò il Vico non soltanto come un nome, ma come la sintesi di un modo di concepire la lingua e la poesia.

Non mi fermo a discorrere degli studi piemontesi sulla lingua del M. E., sulla barbarie ritornante, sui corsi e ricorsi, sui decadimenti e risorgimenti, perchè di essi ho fatto parola nel saggio *La letteratura italiana veduta da un condillachiano* (Carlo Castone della Torre di Rezzonico), in quelli sul Denina, nel capitolo *Sull'origine della parola « Risorgimento »*. Per me l'episodio più notevole del vichianismo, quale apparve tra i filopatridi, è il contrasto tra Felice San Martino, che per i poemi omerici era rimasto fermo al Denina, e Prospero Balbo, che aveva letto la *Discoverta del vero Omero*. Ne ho parlato nell'introduzione alle *Adunanze della « Patria Società Letteraria »*, sfuggita al Fubini (pp. XX-XXIII).

Ma quest'indicazione non può che accrescere le testimonianze positive « dell'interesse di alcuni letterati piemontesi » per il Vico, le quali dal Fubini, a pag. 210 del suo « Bollettino », sono senz'altro ammesse. Così dicasi del discorso pronunziato a Torino da Prospero Balbo alla Filopatria il 12 luglio 1787 (*Incominciando l'anno VI dalla fondazione della Società*), nel quale è detto: « A chi ha letto la « *Scienza nuova* del Vico, o il *Mondo primitivo* del Gébelin, od altri « libri di tal fatta, ovvero altrimenti ha riflettuto quanto lume dalle « etimologie si spanda sopra molte parti di filosofica dottrina, non « parrà strano ch'io proponga la storia del nostro dialetto », come lavoro da compiere (*Le Adunanze*, p. 163).

Preferisco pertanto fermarmi sopra un altro punto pel Fubini controverso. Egli assume come data di composizione dei tre libri *Della Poesia* il 1806, che è l'anno della pubblicazione. Ma è noto che il Caluso, scrittore lentissimo e incontentabile, prese la risoluzione di stampare alcune sue opere dopo il 1805 soltanto per il desiderio

---

(1) « La Tragedia e la Commedia [son] nate l'una e l'altra dall'estro il più caldo fra i canti, i balli, il tripudio delle feste di Bacco ». *Della poesia*, p. 133. Filologicamente il Caluso traeva testimonianza per quest'argomento anche dalle *Instit. Poet.* del Vossio, l. II.

degli amici, che lo rimproveravano di trascurare le cose sue. Apparvero così nel 1806 i tre libri *Della Poesia*; nel 1807 *Latina Carmina cum specimine graecorum* e i *Versi italiani*. Si potrebbero aggiungere le *Prime lezioni di grammatica ebraica* (Torino 1805), se in queste non prevalesse l'intendimento didattico. Orbene, gli abbozzi dei libri *Della Poesia*, che appartengono a un manoscritto della « Casa d'Alfieri » di Asti, sono di alcuni anni anteriori al trattatello incompiuto *Della lingua italiana* (1791), come ho segnalato a pp. 141-148 delle *Ricerche nuove* (Bologna, Minerva, 1946). Già in quegli abbozzi è detto che il Caluso, ricercando *in re* la distinzione sostanziale di *poesia* e *prosa*, di contro a Francesco Maria Zanotti, il quale nell'*Arte poetica* aveva riposto l'essenza della poesia nel verso, giunse da prima con netta distinzione, in una lezione alla Sampaolina (1), a dir *prosa* il linguaggio « in cui l'intelletto palesemente signoreggia, *poetico* quello, ove predomina, almeno in apparenza, la fantasia ». Quell'inciso, « almeno in apparenza », fu da lui aggiunto, perchè, a suo giudizio (e qui è la differenza tra il Caluso e i sostenitori della poesia soltanto immaginazione o soltanto passione), il poeta deve essere sempre consapevole della sua arte e quindi reggere la fantasia stessa e i raffiguramenti delle passioni, giacchè vi sono scritti nei quali predomina la passione e non sono poesia, e vi sono componimenti in cui predomina la fantasia e non sono arte (2).

---

(1) La Società letteraria, che si adunava nel palazzo del Conte di San Paolo. Il Caluso fu tra i fondatori (1776) e vi appartenne fin dal principio l'Alfieri, il quale, come è noto, nel 1777 vi lesse l'*Antigone*. Inoltre l'Alfieri, dalla versione che il Caluso vi lesse del salmo XVIII di Davide, trasse ispirazione a comporre il *Saul*.

(2) Ecco la pagina, quale si legge nell'abbozzo (p. 28, rispondente a p. 57 del trattato stampato, dove è rielaborata): « Dello stile poetico è l'idea più vaga [*varianti*: « indeffinita ambigua sfuggevole varia], mentre tutti gli stili possono bene allogati « aver lode, se non in una, in altra poesia. Quello però osservando [guardando], « che in molti generi, ma soprattutto nel lirico più sovente spicca, non è maraviglia « se alcuno inducesi a chiamare linguaggio poetico uno stile fantasioso ed entusia- « stico. Ond'è che entrato io ancor giovinetto nel sentimento poscia egregiamente « dimostrato dallo Zanotti e dal Metastasio, che non si possa imitazione ogni poesia « deffinire senza oscurità e stiracchiature, nè parendomi tuttavia da riporne l'es- « senza nel verso, mi lusingai qualche giorno d'averla trovata due parlari distin- « guendo, uno, in cui l'intelletto palesemente signoreggia, l'altro, in cui, in appa- « renza almeno, predomina la fantasia. Ma quantunque questo pensiero, che allora « in una accademica lezione mi studiai dichiarare, pajami tuttavia più plausibile. « che non è il dire con altri che la poesia è il linguaggio delle passioni, pure più « maturamente considerata la cosa, stimo tali deffinizioni tutte egualmente inganni, « per quella stessa ragione, per cui dobbiamo da Aristotele dipartirci; cioè perchè « ad alcune maniere di poesia troppo meno convengono, che a molti componimenti, « che poesie da niuno furono chiamati mai ».

Nella pagina stampata scompaiono i nomi del Metastasio e di Aristotele e (dove è detto che sarebbe pur sempre per lui Caluso più plausibile il dire la poesia linguaggio della fantasia che non linguaggio della passione, se non avesse ora accolto il concetto di arte) al pronome indeterminato « altri » è sostituito il nome di Ugo Blair (che diceva la poesia il linguaggio della passione). Permane l'accenno alla

« Senza studio e coltura l'ingegno umano può solo aver lampi, « non continua luce, nè con estro senz'arte può far lunga via, se non « con passi disuguali e mal certi » (*Della Poesia*, p. 88).

A sua volta, il prosatore è uno scrittore, perchè sebbene la prosa sia linguaggio dell'intelletto e come tale sia meno antica del verso, non può prescindere da una sua arte. Il dire comune, considerato come espressione di esigenze pratiche, rimane linguaggio pratico e nulla più. Il prosatore, al contrario, è un vero e proprio autore, che parla a tutti con l'intelletto, a quella guisa che il poeta parla a tutti col sentimento e con la fantasia. Anche qui (e si vedano nelle *Ricerche nuove* le altre pagine sul *poetare* e sul *prosare*) è chiaro che il Caluso nelle sue distinzioni non si era fermato al Vico e che nella *Scienza Nuova* aveva avvertito esservi alcune zone indefinite (*Il barocco in Arcadia*, p. 445, nota).

Il Fubini, fondandosi su quella data 1806, tenta di mostrare che il Caluso, da lui detto più muratoriano e graviniano che vichiano, arrivò buon ultimo nelle discussioni sulla poesia e non è che « un epigono ». Ma a comprovare che il Caluso non è un epigono, basteranno sempre i nomi di Vittorio Alfieri e dei primi romantici, i quali con umiltà riguardarono a lui come a un maestro, il quale insegnava con meditazioni e modi originali e portava nelle sue contemplazioni speculative e filologiche un suo proprio pensiero, l'esperienza di molte letture e un suo senso operoso di libertà interiore, come ho detto recensendo il capitolo di Filippo Burzio, *Un demiurgo piemontese del Settecento*, pubblicato nel libro *Anima e volti del Piemonte*, Torino, Edizioni Palatine, 1947 (vedi *Scritti sull'Alfieri*, in *Convivium*, 1949, N. 3-4, pp. 648-651).

---

lezione accademica, non pervenutaci. Come è noto, un elenco di argomenti discussi nelle Adunanze della Sampaolina (non di tutti) ci è stato lasciato da Giorgio Perachino di Cigliano; ma in esso non appare un tema esplicito sull'essenza della poesia e su quella della prosa. Se non che altri temi sono in quell'elenco di evidente ispirazione calusiana e trovano rispondenza in altre pagine del trattato *Della Poesia*, con quell'argomento connesse. Per es.: « Se l'arte di ritrovare, giudicare e di sentire le belle immagini poetiche sia promossa od impedita dalle passioni »; « Qual differenza passi tra l'estro e la fantasia, e quale sia più necessario ad un poeta »; « Se ai filosofi ed ai matematici giovi l'aver fantasia, e di qual genere; quali siano pertanto i caratteri, o sia le differenze, che l'immaginazione (se è lecito di dire) filosofica dall'immaginazione poetica distinguono »; « Se nell'effervescenza maggiore delle loro passioni sia naturale agli uomini di esprimerle per via di metafore e di concetti, o no »; « Se un componimento in cui vi sia tutto il fondamento dei poemi, e il componimento, cioè il metro, vi manchi, chiamar si possa componimento poetico »; « Se la musica ecciti necessariamente non solo sensazioni, ma idee, e quali »; « Se lo stile sia un frutto dell'arte o un dono della natura »; « Quali requisiti debbano incorrere nella metafora, affinchè non sfacciata, ed incongrua, ma sia casta, ingegnosa, perspicua, elegante »; « Se sia da commendarsi quell'artista, il quale co' suoi lavori ecciti il solo senso di una gran meraviglia, o quello che ecciti il solo senso di una somma commozione degli affetti ». Tralascio altri temi riguardanti l teatro, la poesia pastorale, il romanzo.

Il punto più involuto e contraddittorio pare nel trattato *Della Poesia* quello, nel quale è detto: « Dovrem dunque al Poeta non « lasciar altro di proprio che l'armonia legata? Oserem tutti i versi « chiamar poesia? A questo io rispondo che la melodia de' versi può « considerarsi da per sè prescindendo dal sentimento: e s o l a d a « p e r s è n o n è p o e s i a, la quale vuol esser canto, non solfeg- « giamento, e perciò di parole significanti, convenevolmente congiunte « ad esprimere checchessia a cantarsi non isconvenevole. Imper- « ciocchè ogni arte è di fare convenevolmente al proprio fine, all'in- « tento primario e immediato di essa arte: e ciò che a tale intento « non si confà, non è dell'arte, ma contr'essa, e fuori. Ora l'intento « del canto è d'operare a un tempo e sull'orecchie per via di suoni, « e sugli animi per via d'idee... Sicchè nelle idee la Poesia principal- « mente consiste; nè il verso, come suono, è più che una solfa, da cui « ella s'impegna di non dipartirsi. E potremo definir la Poesia *espres- « sione in versi d'idee confacevoli...* ».

Qual definizione più razionalistica?

Ma per intendere quelle pagine (60-61) bisogna ricondursi al linguaggio calusiano, che talora è prolisso come quello di chi vuol tutto spiegare e talora è brachilogico come quello di un matematico (il Caluso era matematico). In questo caso sopra tutto bisogna ricordare che egli parla di un canto interiore che in poesia prende forma nei versi come in musica nelle note; che i versi per se soli, presi « partitamente », per il suono esterno, non sono poesia; che egli in quel luogo adopera la parola *idea* nel senso etimologico (da *ἰδεῖν*), cioè nel senso greco di apparenza, vista, aspetto, immagine, figura (cfr. pp. 79-80); che l'aggettivo, per lui sintetico, « confacevoli », significa qui, come ha detto a p. 60, « non isconvenevoli a cantarsi » e che quindi la frase « idee confacevoli » dev'essere intesa: « immagini non isconvenevoli a cantarsi » (cioè, confacevoli all'arte); che la frase « di idee quali Ragione o Consuetudine vuole, o almeno approva che si esprimano in versi », significa: « quali dalla Ragione o Consuetudine sono dette appartenere all'arte » (non sono cioè idee fuori dell'arte); che da ultimo la frase: « ardisco asserire tutti i buoni versi esser buona poesia », dev'essere intesa nel senso da lui voluto: « sono poesia i versi che nel tutto dell'opera abbiano un'armonia mentale », come appare dal concetto dell'enunciazione: « Quindi accettando per buoni « quei soli versi, che esprimano bene idee confacevoli, e non consi- « derando i versi che compongono un poema, soltanto partitamente, « ma vieppiù il tutto, che non sia *infelix operis summa*, ardisco asse- « rire tutti i buoni versi esser buona poesia ».

Il Caluso, appartenente all'età della ragione spiegata, sa che non possono più riprodursi le condizioni delle età primitive; e perciò egli scrive il suo trattato *Della Poesia* a servigio degli uomini dell'età sua. Quel suo trattato ha direttive diverse da quelle della *Scienza*

Nuova, per fini assai più delimitati, che in un altro momento di cultura l'autore si propone; risponde cioè a una speciale esigenza letteraria nel « Settecento inclinato », come attesta il libro III, in cui egli rimette in discussione « la Consuetudine », che è per lui « perizia e abitudine » nell'arte del dire secondo i precetti e le mode e, a suo giudizio, non dev'essere assoluta.

Questa riflessione, ancor mite e indulgente nel Caluso, diverrà arma di guerra nelle mani del Di Breme, che nel 1816 sferrerà la polemica romantica contro il manierismo, l'accademismo, il convenzionalismo, la consuetudine oppressiva.

Pensiero vitale del Caluso, sia pure tra dispersioni, paralogismi razionalistici, sottigliezze extracritiche e quella sconfinata voluttà dei beni ideali, di cui si diceva « reo confesso » (tra i beni il godimento della poesia, per cui non finiva di leggere e rileggere i grandi poeti), è che senza la fantasia non possa sussistere nemmeno la ragione (1). Vero è che egli nel trattato *Della Poesia*, come avverte il Fubini, non nomina il Vico; ma non nomina nemmeno il Malebranche, che aveva reietto la fantasia come la pazza di casa; non nomina il Muratori, che pur aveva detto essere la fantasia fonte del mirabile; nomina una sola volta il Gravina, ma per contrastare a lui (2). Procede con suo pensiero, con suo metodo, con suo stile; e, come appare dal modo stesso nel quale delineava i suoi temi nella Sampaolina, come risulta fin anche da' suoi versi (sebbene non fosse poeta), come consta dal suo trattato, egli, nell'età della ragione spiegata, afferma risolutamente e ripetutamente che senza sentimento e senza fantasia l'anima stessa ragionante inaridisce: e questo pensiero faranno loro proprio i romantici.

In complesso credo che gli studi sul vichianismo del Settecento « inclinato » e sulle posizioni coscientemente non vichiane di alcuni filosofi e letterati di quell'età siano più complicati di quanto a tutta prima possano apparire.

Quel che oggi si ricerca è il vichianismo quintessenziato. Ora io credo che sia difficile trovarlo non solo nei piemontesi della seconda metà del Settecento, che pur conoscevano le opere del Vico, ma anche

---

(1) *Il barocco in Arcadia*, cit. p. 438.

(2) Lo nomina a p. 39 per dire che « nel Trissino cominciò l'inganno di confondere il buon gusto coll'osservazione degli esempj de' buoni Latini e Greci » e per respingere in blocco il suo capitolo sulla rima (*Della Ragion Poetica*, l. II, c. 2), in cui aveva definito la rima « desinenza grossolana, violenta e stomachevole ».

Quanto alla concezione edonistica, che il Caluso aveva dell'arte, ho detto chiaramente: « Errore del Caluso fu il ridurre i fini della poesia e in genere dell'arte a « ' solatium ' o, com'egli diceva in volgare, a sollazzo della mente, svago dell'anima, « ' geniale piacere ', giuoco e sollievo, nel senso del latino ' lusus ' ». Ma ho anche soggiunto che egli dichiarava esser l'arte così intesa « non cosa da giuoco » e che il suo diletto è diverso da tutti gli altri » (*Il barocco in Arcadia*, pp. 440-441).

nei napoletani stessi del medesimo periodo; e tanto meno nel Cesarotti, il quale fece di Omero quella manomissione, che tutti sanno, e in altri. I Filopatridi non sono ultravichiani, nel senso di estremisti ed esclusivisti nel vichianismo. Anzi, pur giungendo, come abbiamo veduto, ad applicazioni vere e proprie dell'insegnamento di G. B. Vico, sono ad un tempo, quando e dove occorra, baconiani, leibniziani, calusiani, razionalisti, intellettualisti (1). In quest'empirismo, per cui essi tentano di passare dalle idee alla prassi, sta il limite del loro vichianismo speculativo e insieme la loro caratteristica e il loro travaglio in quell'ora importante della cultura italiana.

CARLO CALCATERRA.

---

(1) Per altre questioni, riguardanti il vichianismo e il risorgimento, rimando a quanto ho detto in questo *Giorn.*, 127, 1950, fasc. 377, p. 90.

Qui mi limito a precisare le indicazioni numeriche, che nell'*Indice dei nomi dei primi tre volumi della « Nuova Biblioteca Italiana »*, il quale chiude *Le Adunanze della « Patria Società Letteraria »*, riguardano i riferimenti al Vico, che si possono leggere in questo volume, terzo dell'opera. Faccio questa precisazione, perchè un numero appare non esatto (*58* per *38*) e un altro, *286*, è stato omesso. A pag. 412 dell'*Indice dei nomi*, nella voce VICO G. B., a partire dal III, si legga dunque: VII, XV, XVI-XXII, 38 (pel saggio di etimologie, preparato dal conte Amedeo Ferrero di Ponziglione, calusiano e collaboratore di Prospero Balbo; Adunanza XC), 147, 161-163, 180, 181, 209-210, 286, 312.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

RASSEGNA FOSCOLIANA

I. Ugo Foscolo, *Epistolario*, vol. I (ottobre 1794-giugno 1804), a cura di Plinio Carli. Firenze, Le Monnier, 1949, vol. XIV dell'Ed. Naz. delle opere di U. F. (in-8°, pp. 441).

II. Mario Fubini, *Lettura dell'Ortis*. Milano, Marzorati s. a. (in-16°, pp. 109).

III. Id., *Foscolo minore*. Roma, Tumminelli, 1949 (in-16°, pp. 264).

IV. E. R. Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo*. Cambridge, at the University Press, 1949 (in-8°, pp. 135).

V. Ugo Foscolo, *Poesie e prose d'arte*, a cura di Enzo Bottasso. Torino, UTET, 1948 (in-8° gr., pp. 602).

VI. Id., *Saggi critici*, a cura di Enzo Bottasso. Torino, UTET, 1950 (in-8° gr., pp. 586).

I. — Finalmente l'*Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, iniziata nel 1933 con la pubblicazione del vol. VII (*Lezioni, articoli di critica e di polemica 1809-11*) curato dal Santini e del vol. VIII (*Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*) curato da me, è uscita dal letargo in cui, da una quindicina d'anni, la avevano sprofondata lo stato di guerra, le leggi razziali, la morte del suo direttore e l'inceppamento dell'industria tipografica. Ma si trattava, in sostanza, di un letargo apparente, perchè i collaboratori, scelti dal Barbi, e poi dal Cian, non abbandonarono mai il loro compito, continuando, pur tra ostacoli e difficoltà d'ogni genere, gli studi e le ricerche preparatorie. Alludo al Pagliai, che cura il vol. I comprendente i *Sonetti, le Odi, i Sepolcri, le Grazie*; al Gambarin, che attende al vol. IV (*Ultime lettere di Iacopo Ortis*); al Fubini, che ha ormai in corso di stampa il vol. V (*Prose varie d'arte*); al Foligno (vol. X, *Saggi su Petrarca e su altri autori dei secoli XIII-XVIII*, e vol. XI, *Saggi di letteratura italiana*); al Carli (voll. XIV-XX, *Epistolario*). Il nuovo « Comitato », costituitosi dopo la liberazione, e degnamente presieduto dal Fubini, si è poi assicurata la collaborazione di altri studiosi bene preparati: il Duro (vol. II, *Tragedie, versi giovanili e altre poesie*), il Bottasso (vol. VI, *Scritti minori fino al 1808*), il Roncaglia (vol. IX, *Studi su Dante*), il Cordié (vol. XIII, *Prose politiche e apologetiche dal 1817 al 1827*). Restano da assegnare, a quanto sembra, il volume III (*Versione dell'Iliade*) e il XII (*Scritti vari di critica storica e letteraria*), ed è augurabile che anche per essi il Comitato abbia la mano felice,

in modo che si possa, coadiuvante la buona volontà della casa editrice Le Monnier, coronare nel giro di pochi anni l'edificio che il Barbi disegnò come il monumento più degno e più duraturo che l'Italia deve erigere al grande e infelice Poeta.

Intanto ecco questo primo volume, dei sette che raccoglieranno l'*Epistolario*. Si apre con una introduzione, nella quale il Carli riassume anzitutto, con chiarezza e precisione, la storia delle dispersioni a cui andarono incontro, in Italia e fuori, dopo la morte del Poeta, le sue lettere, divenute subito oggetto di una vera caccia da parte di collezionisti, o di studiosi non sempre in buona fede. Ricorda poi opportunamente le varie raccolte a stampa, che culminarono nei tre volumi facenti parte delle *Opere edite e postume di U. F.* (Le Monnier), e nella silloge di *Lettere inedite* apparsa a Torino presso il Vaccarino nel 1873, cioè l'anno medesimo in cui il Corio pubblicava a Milano le sue denigratorie *Rivelazioni intorno ad Ugo Foscolo*, contenenti anch'esse lettere e documenti importanti. Questi tentativi, tolto il volume del Corio, erano indubbiamente ispirati dall'ammirazione e dall'amore per il Foscolo, ma tutti — non escluso il più ampio, cioè quello delle *Opere edite e postume* — ben lontani dal riuscire soddisfacenti sotto il rispetto della compiutezza e della correttezza dei testi, a volte mutilati o ritoccati.

Il Carli non dimentica, in proposito, le benemerenze di coloro che presto sentirono e affermarono la necessità di provvedere ad una edizione dell'*Epistolario* che comprendesse, ampliate e corrette, tutte le particolari raccolte sparsamente tentate: il Chiarini, il Guasti, il Biagi, il Mazzoni, e sopratutto il Bianchini, le cui appassionate e indefesse ricerche foscoliane, durate oltre cinquant'anni, fruttarono una collezione di materiali preziosi che sono oggi a Roma presso l'« Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea ». Di tale collezione, comprendente autografi, copie, carteggi, libri e ritratti, il Carli ha potuto largamente giovarsi per il proprio lavoro.

L'introduzione espone anche, come è ovvio, i criteri generali seguiti nel volume, che sono quali erano da attendersi da uno studioso della serietà ed esperienza del Carli: risalire, sempre che fosse possibile, agli autografi, e nel caso che esistessero soltanto stampe o apografi molteplici, non trascurare il confronto fra le varie lezioni, dando in nota le varianti notevoli. Naturalmente per il Carli la fedeltà ai testi non significa cecità; quindi sono stati da lui attentamente corrette le sviste e gli errori di ortografia frequenti nei mss. foscoliani, e ammodernate, con misura, certe particolari grafie settecentesche che darebbero noia all'occhio del lettore moderno. Anche ha rispettato, salvo qualche opportuno ritocco, l'interpunzione, che di solito nel Foscolo è assai più meditata e significativa che non appaia a primo sguardo. Frequenti le annotazioni a piè di pagina, che indicano, per le singole lettere, la fonte onde sono tratte, e le edizioni precedenti,

e chiariscono, o tentano di chiarire, le allusioni a fatti e persone di cui le lettere abbondano. Queste annotazioni, che dissimulano una erudizione non sempre facile e tutt'altro che comune, sono, di solito, precise, esaurienti, e tenute nei limiti di una sobrietà che direi esemplare. Il vasto materiale raccolto per questo volume è stato ordinato dal Carli col criterio cronologico, riunendo però in una sezione a parte le lettere ad Antonietta Arese, che era doveroso riprodurre tutte di seguito per ovvie ragioni.

Discutibile mi sembra invece l'idea di non includere nel vero e proprio *Epistolario* le lettere « di scarsa importanza, o incompiute, o di valore strettamente documentario » (pag. XXII). Dove comincia e dove finisce l'« importanza » delle lettere di un grande? E dove comincia e dove finisce, nelle sue lettere, compiute o incompiute, il « valore strettamente documentario »? *Epistolario* non vuol dire « scelta »; e se « scelta » ha da essere in base al criterio del valore artistico o psicologico, o che altro vogliasi, occorrerebbe, dopo aver cambiato il titolo della raccolta, trovare il coraggio di rinunziare a molte più missive che di solito non si faccia. Il Carli, naturalmente, ha sentito la difficoltà e il peso delle rinunzie, ed ha fatto ricorso a due espedienti: ha confinato nelle note qualche breve lettera, e ha riferito integralmente, o riassunta, qualche altra, breve o lunga, in un apposito *Regesto* costituente la terza parte del suo volume. Ma il primo espediente ostacola la pronta ricerca, da parte degli studiosi, delle lettere o biglietti degradati a piè di pagina (1); il secondo lascia a volte perplessi sulle ragioni che hanno consigliato di riassumere talune lettere in confronto di altre, date per intero. Insomma i due espedienti implicano per la scelta del materiale un criterio sostanzialmente soggettivo e quindi discutibile; il che, si badi, è del resto chiaramente visto e affermato dal Carli medesimo (p. XXIV). Date le finalità dell'edizione nazionale, che è fatta sopratutto per gli studiosi, non sarebbe stato meglio riprodurre tutte le lettere, di qualunque argomento e dimensione, al luogo assegnato loro dalla data vera o presunta, anche se, a cose finite, i volumi dell'*Epistolario* anzichè sette, come prevede il piano steso dal Barbi, dovessero risultare poi otto o nove?

Come s'è fatto per altri epistolari (per es. Monti, Leopardi, Manzoni), il Carli ha pensato a offrire agli studiosi anche lettere dei suoi corrispondenti. Qui, naturalmente, una scelta si imponeva, anche

(1) Si veda ad es., in questo primo vol., il biglietto al Custodi, riprodotto a p. 174, n. 4, in cui si accenna ad un Mazzucchelli, che è, con tutta verosimiglianza, il generale Luigi Mazzucchelli legato al Foscolo ben più strettamente che non appaia da quanto ne dice il Carli. Cfr. U. FOSCOLO, *Prose politiche e letterarie*, edizione critica a cura di LUIGI FASSÒ, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. XLVII-LXI. — Altra singolare applicazione di questa distinzione tra lettera e biglietto (ma già risalente al Mestica) è nel carteggio con l'Arese, p. 249, n. 3.

perchè quelle lettere sono « assai numerose, e forse tante da pareg-« giare, se non da superare, in quantità quelle che conosciamo del « Foscolo stesso » (p. XXIII). E qui la scelta è fatta, senza dubbio, con mano accorta, sia per le missive edite, sia per le inedite. La sola cosa desiderabile, per questo rispetto, è che il Carli, volume per volume, o nel volume ultimo, abbia l'agio di darci almeno un elenco, se non proprio un regesto, di tutte le lettere al Foscolo oggi esistenti e non comprese nell'*Epistolario*, con l'indicazione precisa del luogo dove si conservano, in modo che gli studiosi possano, senza eccessive difficoltà, ricostruire, occorrendo, l'intero carteggio del Poeta.

Tornando alle lettere del Foscolo, è superflo avvertire che il Carli non ha risparmiato fatiche per rintracciare quelle inedite, del periodo 1794-1804, delle quali si conosce o si sospetta l'esistenza. Non è stato fortunato. Ad esempio, nulla del carteggio con l'avvocato Visconti di Lodi è saltato fuori; e, cosa forse ancora più spiacevole, nulla del carteggio con l'amico di giovinezza G. B. Niccolini, che dovette essere di indubbio valore anche artistico. Eppure le lettere al Niccolini, che si pensa siano passate poi in casa Gargiolli, furono vedute da buoni occhi. Mi sia lecito un ricordo personale forse non inutile. Quand'io ero studente universitario e frequentavo l'Archivio di Stato di Torino, seppi dal direttore, Giovanni Sforza, che egli da tempo « braccava » (la parola è sua) quelle lettere che erano conservate in una villa dei dintorni di Firenze. E mi disse anche il nome dell'arcigno proprietario che gli aveva consentito solo uno sguardo fuggevole alle preziose carte; ma, ahimè, giovanissimo e inesperto, io non pensai allora a segnarmi quel nome, nè ci fu più verso, in seguito, di richiamarmelo alla memoria. Sarà stato Corrado Gargiolli? Comunque penso che quel nome potrebbe essere rimasto negli appunti o nei carteggi dello Sforza, che, se non erro, si conservano ora nella Biblioteca Civica della Spezia; e varrà la pena di farne ricerca.

Ben a ragione il Carli accenna fin d'ora alla necessità di una appendice al nuovo *Epistolario*, la quale dovrà accogliere le lettere inedite che balzeranno fuori dopo la pubblicazione dei sette volumi da lui preordinati. Già per questo primo volume sono comparsi i primi numeri della fatale appendice, e sono proprio due lettere riferentisi al periodo fiorentino, e dirette ad un amico fiorentino, il cui nome non compare mai nel volume di cui discorriamo. La prima, brevissima e senza data, ma certo del 1801, è stata pubblicata da Vittore Branca nella rivista *Convivium* del 1948 (n. 5); la seconda, assai più interessante, e scritta da Milano il 28 marzo 1801, ha visto la luce nel quotidiano milanese *Corriere d'informazione* del 4 luglio 1949, a cura di Emilio Sioli Legnani, che la ristampò in seguito, con un buon commento, nella *Nuova Antologia*. Il destinatario è un cavaliere Montemerli, ignoto fino ad oggi ai foscolisti. Era amico della famiglia Ron-

cioni, e appunto la famiglia Roncioni gli ricorda il Foscolo, nella seconda lettera, incaricandolo di baciare « mille volte il Cecchino », cioè il fratello di quella soave Isabellina che il Poeta, dal canto suo, doveva fra non molto dimenticare nella gran vampata per Antonietta Arese. E chissà che le due lettere al Montemerli non siano per l'appunto il filo, sinora invano cercato, per ritrovare il carteggio col Niccolini e per illuminare meglio l'idillio con la Roncioni. (Sulla quale Roncioni, divenuta come tutti sanno Marchesa Bartolomei, si accinge ora — diciamolo di passata — a darci curiose notizie il prof. Luigi Mannucci, che ha scoperto le lettere d'amore che la gentildonna indirizzò ad un insigne patriota toscano) (1).

Più fortunato fu il Carli nelle sue ricerche relative alle famose lettere del Foscolo ad Antonietta Fagnani Arese. Nell'introduzione traccia in apposite pagine, con documentata precisione, la storia delle vicende a cui andarono incontro queste sfortunatissime tra le sfortunate lettere Foscoliane. È ormai accertato che il Poeta, riavutele dall'Arese al momento della rottura, le conservò gelosamente, affidandole, all'atto della sua fuga da Milano, con altre preziose carte, al Pellico. Dopo l'arresto di quest'ultimo, Giulio del Taja le consegnò all'impareggiabile Donna Gentile, che le serbò fedelmente fino al 1829. Nel '30 erano nelle mani di Giulio Foscolo, che cinque anni dopo le confidava alla « prudenza e discrezione » del suo amico Emilio de Tipaldo. Ma il Tipaldo, non certo prudente nè discreto, finì col considerarle sua proprietà, e, volendo trarne guadagno, ne procurò due trascrizioni da offrire al Ruggia e ad altri editori. « Felix culpa », dice giustamente il Carli, perchè proprio quelle due trascrizioni ci hanno conservato, almeno in parte, quelle povere lettere. Dopo la morte del Tipaldo, seguita nel 1878, gli autografi passarono infatti in Grecia, dove li portò la sua figliuola, andata sposa al deputato ellenico Valaoritis. Essi dovrebbero dunque trovarsi a S. Maura, residenza dei Valaoritis, o ad Atene; ma vane furono le ricerche tentate dal Carli nell'una e nell'altra località. Saranno state distrutte? O giaceranno dimenticate in qualche archivio privato?

Fortunatamente non si erano perdute le due trascrizioni, che, venute nelle mani di Gaspero Barbera, furono da lui passate a Giovanni Mestica, il quale ne trasse, nel 1884, la nota edizioncina intitolata *Lettere amorose di U. F. ad Antonietta Fagnani*, messa insieme con criteri moralistici, cioè con tagli e alterazioni d'indubbia gravità. Il Carli si preoccupò subito di rintracciare i due apografi di cui si era servito il Mestica, ma non essendo riuscito a scovarli nè a Firenze, nè altrove, si era ormai rassegnato a fondare la sua edizione su quella

---

(1) Mi perdoni l'amico prof. Mannucci l'indiscrezione, che vuole essere sopratutto un augurio al prossimo apparire del suo lavoro.

stessa del Mestica, interpolata e corretta per via di congetture e con l'aiuto di qualche autografo donato dal Tipaldo ad altri. In questo assetto tutt'altro che soddisfacente, il carteggio Foscolo-Arese era ormai stampato e pronto per l'impaginazione, quando, casualmente, dagli archivi della casa Barbera (prima invano esplorati con metodo) balzarono fuori le due trascrizioni. Un rapido esame dei due mss. convinse subito il Carli che tutto il suo lavoro era da rifare, e con pronta risoluzione, che fa molto onore a lui e alla Casa Le Monnier, l'edizione già composta fu senz'altro annullata, allo scopo di poter non soltanto includere nella raccolta quanto il Mestica aveva integralmente o parzialmente omesso, ma anche tentar di risolvere *ex-novo* il difficile problema dell'ordinamento delle lettere, la maggior parte delle quali è senza datazione. Nell'edizione Mestica esse erano 111; qui sono divenute 135, perchè il Carli, con pazienti indagini, è riuscito a scoprirne altre, ricavandole da autografi (in minuta o in stesura definitiva), o da copie d'altra provenienza, o da edizioni isolate. Per questo riguardo, dunque, e, ben inteso, anche per la fedeltà e precisione con cui ha stabilito il testo delle riproduzioni, e per le note, ricche di opportuni raffronti fra i due apografi, di rilievi felici e di ipotesi e dati utilissimi agli studiosi, l'edizione del Carli rappresenta un grande progresso su quella del Mestica. Ma nei riguardi dell'ordinamento del carteggio è doveroso osservare, col Carli stesso, che siamo davanti a una ricostruzione del tutto congetturale e soggettiva, come del resto era quella del Mestica. Un ordinamento cronologico fondato su elementi esterni è praticamente, non dico difficile, ma impossibile: solo una diecina di lettere hanno, negli apografi, una data più o meno completa, e pochissime sono quelle che presentano qualche accenno ad eventi anche solo approssimativamente databili. Perciò non volendo rinunziare al tentativo di darci un ordinamento in qualche modo soddisfacente, il Carli si è sottoposto a un ammirevole sforzo di intuizione sopratutto psicologica, studiando cioè le variazioni dello stato d'animo del Foscolo e fin le sfumature di sentimento, per trarne lume a tracciare la storia della vicenda amorosa. E certo nessuno vorrà negare che il Carli, come studioso del Foscolo, avesse pieno diritto di far questo; ma come curatore di una edizione critica? Egli stesso, onestamente, ha scritto: « altri potrà forse, con maggior acume, pur « valendosi degli stessi elementi, non soltanto perfezionare questo « ordinamento, ma anche rifarlo di sana pianta, con altri criteri e « partendo da diversi presupposti ». E allora? Nasce qui un elegante problema di metodo, che mi pare sia stato assai bene proposto, e assai bene discusso da Lanfranco Caretti, in una recente nota pubblicata in *Belfagor* (1).

(1) Cfr. L. CARETTI, *Sulle lettere del Foscolo all'Arese*, in *Belfagor*, n. 6 del 1949, pp. 639-693.

Il Caretti, muovendo dalla constatazione che il carteggio, così come ci è giunto, non consente « un ordinamento rigorosamente storico, « nè quello — romanzesco — che probabilmente l'autore riservava « ad esso, ritiene che la via da seguire, in sede di edizione scientifica, fosse quella suggerita dall'unica tradizione manoscritta che possediamo, cioè quella rappresentata dai due apografi, che sono molto diversi tra loro per ordinamento e mole. Appunto sui due apografi (designati dal Carli M I e M II) egli si è fatto dovere di tornare direttamente; e con buoni argomenti, fondati su acuti rilievi, che qui non è possibile riassumere, propone di riprodurre anzitutto la copia M II, che sarebbe il primo tentativo, ad opera del Tipaldi, di interpretare e collegare « per legami interni » le lettere dell'Arese, e poi la copia M I, ma solo per le lettere nuove rispetto ad M II. Per la lezione però considera preferibile il ms. M I, che del resto già appare tale dal preciso apparato del Carli.

Solo la scoperta degli autografi potrà suffragare l'ipotesi, del resto ragionevole, del Caretti che M II sia la copia più vicina all'ordinamento degli originali (casuale o voluto che fosse); tuttavia è certo, allo stato attuale delle cose, che un'edizione quale è quella proposta dal Caretti, per quanto anch'essa « precaria » o « convenzionale », si presenterebbe meglio come base a nuovi studi, che non le ricostruzioni del Mestica e del Carli, troppo legate a criteri soggettivi.

Naturalmente tutto questo non infirma la nobiltà e l'utilità della fatica del Carli, che, specialmente per le cure date ai testi, rimarrà solidissima. Quando egli sarà giunto all'ultimo volume dell'*Epistolario* e dovrà pensare all'*Appendice* argutamente pronosticatagli dal Barbi, vedrà se, anche prescindendo da eventuali nuovi accrescimenti del carteggio Foscolo-Arese, gli converrà tener conto degli elementi e dei rilievi raccolti dal Caretti, magari limitandosi a riprodurre, per comodo degli studiosi, le tre utilissime tavole di ragguagli (fra gli apografi e le edizioni Mestica e Carli) che il Caretti stesso ha aggiunto alla sua Nota.

II. — Mario Fubini, che sull'*Ortis* ci ha dato, fin dal 1928, pagine importanti e ben note nel suo volume *Ugo Foscolo*, è tornato ora sull'argomento raccogliendo, per invito dell'editore Marzorati, alcune sue lezioni universitarie. Ne è venuto un lindo libretto, che costituisce veramente una attenta *lettura dell'Ortis*, cioè un commento continuato del romanzo, utilissimo non soltanto alle scuole, ma a tutti gli studiosi del Poeta. Muovendo dall'acuto raffronto fra l'*Ortis* e il *Werther*, che si legge nella *Notizia* premessa all'edizione londinese del 1817, il Fubini stabilisce anzitutto che l'opera del Foscolo è qualcosa di più e di meno di un romanzo nato e conchiuso in un preciso periodo della vita del suo autore; è, come dice il Foscolo stesso, « un diario delle « sue impetuose passioni come e' le provava d'ora in ora e le andava

di giorno in giorno scrivendo ». Perciò mentre Werther è un momento della vita di Goethe, Iacopo accompagnò sempre il Foscolo « come un'ombra ». Di che fornisce la riprova la stessa storia esterna dell'*Ortis* dalla prima stesura all'edizione definitiva; storia qui riassunta sagacemente per mostrare che il protagonista rispecchiò via via il Foscolo del 1796, del 1798, del 1802 e del 1816, il Foscolo che, in conseguenza, vide nell'*Ortis* non un lavoretto giovanile, ma il suo « ritratto romanzesco sempre vivo e attuale », e proprio per questo vi tornò sopra tante volte, facendo confluire nei rifacimenti, nelle correzioni, pensieri e motivi d'altri scritti non giunti a maturità, come il *Sesto tomo dell'io* e gli stessi *Discorsi della servitù dell'Italia*. S'intende che al Fubini non sfugge che proprio in questo suo carattere di diario sempre aperto è il difetto principale dell'*Ortis*, come opera d'arte, e che il romanzo non può quindi essere accostato ai capolavori, cioè alle *Odi*, ai *Sonetti* e alle *Grazie*. Di essi contiene sì « tutti i motivi, ma posti « l'uno accanto all'altro piuttosto che fusi, enunciati e non ancora « approfonditi uno per uno sì da rivelare il loro valore: un caos in- « somma, da cui emerge il mondo della poesia del Foscolo, e che ci « permette, al confronto, di riconoscere la perfezione di quei capola- « vori » (p. 14).

Opera interessantissima ad ogni modo, e per i motivi poetici foscoliani, e per la figura del Foscolo stesso, proposta come l'esemplare di un « modo nuovo di vita e di sentire ». Questo duplice aspetto del romanzo studia appunto il Fubini nelle sue « lezioni », partendo anzitutto dall'« alfierismo » inteso come maniera di vivere e di sentire, inaugurata dall'astigiano, e abbracciata con entusiasmo dal Foscolo: alfierismo che ritiene doversi ricercare non nel *Tieste*, e nemmeno nell'*Ortis* del '98 (nel quale ci sono Rousseau e Young, Gray e Ossian, ma c'è assai poco Alfieri), bensì nell'*Ortis* del 1802, dove investe di sè l'intreccio, e l'amore per Teresa, e la figura stessa del Parini, e lo stesso stile, che è, insieme, di gusto alfieriano e originale. Nè si ferma a notare genericamente che Iacopo è un eroe alfieriano che esce dal mito per entrare nella vita moderna, ma pone in evidenza, con opportuni rilievi, quanto presenta di originale, pur nel clima alfieriano in cui nasce e si muove. Sopratutto è qui dal Fubini nuovamente sottolineato il disciogliersi intorno a Iacopo della « solitudine alfieriana », per cui egli si ritrova uomo tra uomini, partecipe di una società di « deboli e sventurati », nei quali vive la virtù vera e unica, la compassione.

I motivi principali delle *Ultime lettere* (la morte, l'armonia, il sentimento patrio, il mistero, per tacere dei minori) sono dal Fubini studiati nelle varie redazioni del romanzo, avendo l'occhio non solo alle altre opere del Poeta e all'Alfieri, ma al Gray, al Monti e persino al Leopardi, rispetto al quale mette in rilievo certi singolari presentimenti del Foscolo. Superfluo avvertire che l'indagine offre l'occasione a pagine penetranti di quella « critica stilistica » sulla quale il Fu-

bini ha di recente teorizzato: mi limito a ricordare, fra le più belle, le analisi del motivo del sole (pp. 61-77) e il delicato esame dei « ritratti » di Teresa, (78-84). Il libretto, che si chiude con una *Bibliografia ragionata* di ammirevole compiutezza nelle indicazioni, e di raro equilibrio nei giudizi, fa vivamente desiderare dal Fubini quel vasto commento puntuale a tutto l'*Ortis* che ancora ci manca.

III. — Un'ottima idea ha poi avuto lo stesso Fubini raccogliendo sotto il titolo *Foscolo minore* cinque studi da lui già pubblicati sparsamente in questi anni. Il primo, che è il più ampio e il più importante, s'intitola *Diogene e Psiche*, e muove da quella che possiamo ben dire un'utile scoperta: il « caro amico Diogene », che appare in due passi dell'*Avvertimento* abbozzato dal Foscolo per il cosidetto « Romanzo autobiografico », è Francesco Lomonaco. L'identificazione è fondata su argomenti che non lasciano dubbi. Non solo l'esule napoletano è, in una lettera all'Arese, chiamato proprio « quel Diogene di Monaco » (e « Monaco » invece di « Lomonaco » dicevano e scrivevano gli amici, Manzoni compreso), ma vi sono fatti e documenti finora male osservati, comprovanti che il Lomonaco era « l'amico per eccellenza del Foscolo » nel periodo (1801-02) in cui questi ideò il suo romanzo autobiografico, e, come tale, degnissimo di divenire l'*alter-ego* del Poeta nei passi in cui questi discorre della passione della gloria, e dei destini d'Italia. Naturalmente, a sostegno della sua tesi, il Fubini esamina non solo il singolare elogio del Foscolo che l'esule napoletano inserì nella sua *Analisi della sensibilità* allora composta, ma delinea con mano cauta e pur sicura, le affinità dei due spiriti, senza nascondersi le disparità, per dedurne l'efficacia che la loro amicizia (del resto non lunga) potè avere, ed ebbe sull'animo, sulle idee, sullo stile e persino sulla cultura del Poeta. Ma il Fubini non dimentica che il colloquio notturno Diogene-Foscolo del romanzo autobiografico è « sostanzialmente identico » al dialogo delle *Ultime lettere di Iacopo Ortis* fra il Parini e Iacopo, così per l'atteggiamento dei personaggi come per l'argomento discusso, e dall'attento confronto delle due redazioni conclude che nell'*Ortis* il Foscolo ha voluto fondere, sia pure non felicemente, « i ricordi che aveva della figura del poeta maestro con « l'immagine di quell'altro maestro tanto più vicino a lui per anni e « per spiriti che era Diogene ». Mirò dunque a suggellare con l'autorità del poeta del *Giorno* « le severe sentenze sue e dell'amico sulle condizioni d'Italia », senza tuttavia accorgersi, come è invece chiaro a noi lettori moderni, che il Parini, nell'*Ortis*, ci appare diverso da quello della realtà.

Per il Fubini la prima redazione del colloquio notturno è quella del romanzo autobiografico, e dovrebbe appartenere agli ultimi mesi del 1801. E anche gli altri frammenti della stessa opera ritiene anteriori alla pubblicazione dell'*Ortis*, che è dell'ottobre 1802, e fors'an-

che alla stessa pubblicazione parziale delle *Ultime lettere* nell'edizione del 1801. Gli sembra poi impossibile non ricollegare la *Lettera a Psiche* — che dei frammenti è il più vasto — all'amore per Antonietta Arese. Pur senza riconoscere tra Antonietta e Psiche l'identità che c'è tra il Lomonaco e Diogene, le espressioni del frammento che richiamano passi dell'epistolario scritto per l'Arese, e altri indizi, ci riconducono alla stagione più felice di quell'amore, cioè all'estate 1801. E appunto nel secondo semestre dell'801 pensa il Fubini che debbano collocarsi tutti i frammenti del *Sesto tomo dell'io*, mostrando, con finezza, che non ostano a tale datazione neanche le considerazioni stilistiche. Al nuovo romanzo autobiografico — che avrebbe dovuto « romanzare » — se così vogliamo dire — la vita del Foscolo dal 4 maggio 1799 al 4 maggio 1800, il Poeta si dedicò adunque, interrompendo il rifacimento delle *Ultime lettere*, che rimasero ferme al primo volume, per gettarsi, come soleva nel fervore creativo, a colorire d'impeto alcune parti del disegno di romanzo che, terminato, avrebbe arricchito la nostra letteratura d'un'opera geniale e originale di afflato sterniano. Il Fubini crede, dallo stato dei mss., che non tutte le pagine scritte per il nuovo romanzo ci siano pervenute, e si augura che qualche fortunata scoperta ce ne regali altre; ma intanto avverte acutamente che parecchie delle pagine scritte per il *Sesto tomo dell'io* devono essere state assorbite dalla seconda parte dell'*Ortis* milanese: così le peregrinazioni di Iacopo, che il Foscolo effettivamente compì tra il 4 maggio 1799 e il 4 maggio 1800 (termini, come vedemmo, dell'azione del romanzo autobiografico); così l'episodio dell'esule a Pietra Ligure; e alcune osservazioni di Iacopo sull'ignavia degli Italiani, sui pregiudizi municipalisti, sulle prepotenze degli invasori. Pagine tutte che « si addicono più al guerriero poeta di cui era descritto nel *Sesto tomo* « *dell'io* il singolare *viaggio sentimentale* per l'Italia invasa e straziata, « che al giovane già maturo per il suicidio ». Com'è facile capire, pel Fubini i frammenti del romanzo autobiografico non solo non furono scritti in Francia, come si credette per un pezzo, ma sono tutti dello stesso periodo, e nel loro nucleo essenziale « rappresentano una fase nella composizione dell'*Ortis* ». Conclusione nuova e importante, che ci fornisce una chiave per meglio spiegarci quel che di incoerente compare nella seconda parte delle *Ultime lettere*, e per confermare il giudizio che l'*Ortis* non è tanto un romanzo quanto una confessione del Foscolo. Convincerà tutti gli studiosi questa datazione e interpretazione del *Sesto tomo dell'io*? Già le obiezioni non sono mancate; ma il Fubini, che in una *nota* a questa ristampa del suo saggio ha tenuto presenti quelle dell'Aglianò e del Goffis, le ha confutate, mi sembra, vittoriosamente. La sua non è una semplice ipotesi, appoggiata da semplici dati esterni, ma è una dimostrazione che penetra nel vivo dello spirito e dell'arte foscoliana, e che difficilmente potrà essere smantellata.

Di minore interesse, ma pur notevole, è il secondo saggio del volume che riguarda la datazione dei tre discorsi frammentari *Della poesia, dei tempi e della religione di Lucrezio* da me stampati in testo critico, nel volume ottavo dell'*Edizione nazionale delle opere del Foscolo*. Un po' fuorviato dagli Editori Fiorentini, che li avevano datati 1812-13, e preoccupato del testo assai più che della datazione dell'autografo, additai, in via di semplice ipotesi, qualche argomento che poteva a primo aspetto suffragare quella data o altra ad essa vicina; ma se avessi conosciuto, nella lezione esatta, la lettera al Rosini del 1° gennaio 1803, ora edita dal Carli (*Epistolario*, I, p. 170), nella quale il Foscolo ci viene davanti in veste di traduttore di Lucrezio, sarei stato molto più dubitoso e guardingo. Il Fubini già nella sua cortese recensione al mio volume (1) aveva accennato alla opportunità di retrodatare al 1803 i frammenti lucreziani, con argomenti che ora ha qui approfondito e svolto in modo del tutto convincente. Sopra tutto ha molto peso nella questione la differenza che egli acutamente coglie tra le idee sul cattolicesimo esposte in questi frammenti e quelle che poi il Foscolo inserirà nei *Discorsi della servitù d'Italia*; ed è ormai da pensare, col Fubini, che il disegno di uno studio critico su Lucrezio preceda addirittura quello sulla *Chioma di Berenice*.

Il terzo breve saggio, intitolato *Allegransi i propinqui liuti*, confuta l'interpretazione che il Brognoligo diede della parola « liuti » come ci appare nel seguente passo delle *Grazie*:

> Come quando più gaio Euro provòca
> Su l'alba il queto Lario, e a quel sussurro
> Canta il nocchiero, e allegransi i propinqui
> Liuti e molle il flauto si duole
> D'innamorati giovani e di ninfe
> Su le gondole erranti...

Per il Fubini « liuti » non può qui significare « barche », ma solo uno strumento musicale. E ha ragioni da vendere, perchè il passo non può alludere ad altro che alle serenate fatte sul Lario, da giovani innamorati, col *molle flauto* accompagnato dalle umili *chitarre*. (E sarà il caso di ricordare che l'umile chitarra era già stata nobilitata dall'Alfieri addirittura come classica *cetra*).

Segue uno studio che, ad onta del titolo modesto, *Storia esterna di Didimo Chierico*, riesce ad una delicata e penetrante e nuova storia interna della singolare *maschera* foscoliana. Il Fubini studia qui la genesi di Didimo, « fratello maggiore o minore di Iacopo, *alter ego* del Foscolo più maturo e più savio », ossia Ortis « sopravissuto, divenuto letterato, traduttore, commentatore, meglio disposto all'indulgenza verso sè e verso gli altri, ma con nell'animo integri gli

(1) In « Pan », 1934, vol. I, pp. 447-449.

« ideali e i sentimenti di un giorno; un Ortis che, scrutato a fondo, « si rivela, a dire del suo autore, più disingannato che rinsavito ». Ne segue l'apparire e il consolidarsi nei frammenti del *Libro memoriale* (nati insieme coi primi disegni dell'*Ipercalissi*), nelle due redazioni delle *Reliquie di Didimo Chierico* fino alla composizione della *Notizia*, che ebbe (come stranamente ignorano o dimenticano troppi studiosi) due redazioni distinte e diverse, quella pisana del 1813 e quella svizzera del 1816. Per quest'ultima osserva che non vi sono soltanto aggiunte di motivi politici, come si potrebbe pensare badando alla data e al luogo; ma anche vi compaiono quelli che si possono dire i motivi tragici della figura di Didimo, cioè vi senti l'animo del Foscolo incupito dalle sventure della patria e sue. Una sorpresa è la riapparizione di Didimo, l'anno seguente, in una delle *Lettere Inglesi* (quella sulla Moda); fugace apparizione, che tuttavia indusse il Foscolo a tentar di fermarlo ancora in un'altra pagina rimasta in abbozzo e lacunosa (*Delle nove diverse fisionomie d'una donna*). Il Fubini la riporta e la analizza finemente nella sua varietà di motivi e di toni, per concludere, però, che se anche questo abbozzo si fosse svolto in una compiuta composizione, Didimo sarebbe rimasto quello che è: « un nome, una figura umbratile, mal distinta dalla figura del poeta ».

Alle poco studiate *Lettere dall'Inghilterra* (già note col titolo inesatto di *Gazzettino del Bel Mondo*) è dedicato il saggio ultimo. Con uno studio diretto, paziente e acuto sui mss., il Fubini è riuscito finalmente a veder chiaro anche nella storia interna di quest'opera iniziata a Londra nel 1817. Il cosidetto *Gazzettino*, in origine, non fu che una delle lettere, quella sulla Moda, trasformatasi, durante l'elaborazione, in una serie di « gazzettini » a cui il Poeta avrebbe voluto dare come titolo complessivo quello di *Saggio di un Gazzettino del bel mondo*; ma, anche così sviluppato, il *Gazzettino* avrebbe dovuto essere una parte sola delle *Lettere dall'Inghilterra* concepite, sotto il segno del Montaigne, con un disegno molto vasto, e più volte mutato, man mano che difficoltà d'ogni maniera gli intralciavano il lavoro, fino a pensar di farvi confluire non solo lettere da lui effettivamente scritte ad amici ed amiche, ma addirittura i *Discorsi della servitù dell'Italia*, e la *Difesa di Nicolò Machiavelli* (1). Opera mancata adunque, ma, pur nei tormentati frammenti che ce ne restano, tutt'altro che trascurabile, come dimostrerà certo luminosamente l'edizione critica che il Fubini sta per licenziare.

Il volumetto di cui parliamo ha anche un'appendice, che riprende la questione della famosa lettera del 17 marzo, che il Fubini ritiene

(1) È da ricordare che già a Zurigo aveva pensato a un libro su Omero, in forma di *Lettere a amici*. Si veda la mia introduzione alle *Prose politiche e letterarie*, edizione critica cit., pp. CXXVI-VII.

scritta per l'edizione dell'*Ortis*, apparsa a Zurigo nel 1816, e non già per quella milanese del 1802, nella quale manca. Secondo il racconto del Foscolo nella *Notizia Bibliografica* che accompagna l'*Ortis* del 1816, la lettera aveva dovuto essere espunta dall'edizione milanese, insieme con altre pagine, per le paure del tipografo Mainardi, ma era ugualmente apparsa per le stampe con gli altri passi omessi o sostituiti, in una edizione clandestina, tirata a Venezia, nell'anno medesimo 1802, da un gentiluomo, in casa propria, in pochissimi esemplari. Se non che questa misteriosa edizione originale dell'*Ortis* non è mai esistita: si tratta di una finzione escogitata nel 1816 per dare maggiore autorità al contenuto politico delle nuove pagine introdotte nel romanzo; una finzione che non fa torto al Foscolo più che non faccia torto al Manzoni la trovata del suo « anonimo ». Tuttavia io non la chiamerei, come la chiama il Fubini, un « gioco », proprio per la serietà dei motivi che gliela suggerirono, e che tanto gli stavano a cuore da indurlo a mentire anche in privato, nelle lettere alla Donna Gentile; alla quale anzi, aggiungendo finzione a finzione, dette a credere che le dissertazioni costituenti la *Notizia Bibliografica* derivavano da articoli di giornali inglesi e tedeschi, anch'essi mai esistiti. Mi sembra che egli non intendesse con ciò prendersi gioco della nobile amica, ma che sapendo che le sue lettere private potevano essere, ed erano, *documenti* e per i contemporanei e per i posteri, si preoccupasse che esse non smentissero, ma anzi convalidassero, la sua finzione, destinata ai lettori italiani e stranieri del romanzo. Il Fubini, che già nel suo volume sul Foscolo del 1928 aveva intuito e sostenuto che la lettera del 17 marzo non può essere stata scritta se non nel 1816 perchè « tutto « in essa ci riporta agli anni 1815-1816 e bene si accorda per questo « rispetto con le altre varianti del romanzo e con gli scritti foscoliani « di quel tempo », ritorna qui sull'argomento tenendo presenti le forti obiezioni mossegli in *Humanitas* da Giulio Augusto Levi (1). Qui non è possibile seguire da presso la sua serrata dimostrazione, che mi pare difficile respingere. Sostanzialmente egli si fonda sull'esame dei giudizi via via formulati dal Foscolo intorno a Napoleone e alla sua opera; a partire dalla dedica dell'*Oda a Bonaparte liberatore* sino alla *Lettera Apologetica*; e sui *Discorsi della servitù dell'Italia*, una pagina dei quali è inserita, quasi testualmente, nella lettera del 17 marzo; ma non perde di vista la storia delle varie redazioni dell'*Ortis* per giungere a riaffermare che la conclusione vera dei *Discorsi*, della lettera famosa, e di tutto il romanzo nella veste definitiva, è « una parola non di disperazione, ma di fede, una fede che non è « soltanto politica, ma generosamente e universalmente umana ».

(1) Cfr. il suo articolo *Cronologia Foscoliana*, in *Humanitas*, 1947, n. 1, e ancora con lo stesso titolo, nella stessa rivista, 1949, n. 2.

IV. — E. R. Vincent, in un bel libretto, stampato con inglese eleganza dalla *University Press* di Cambridge, rifà la storia dell'amicizia sorta in Londra tra il Foscolo e John Cam Hobhouse: amicizia che cominciò col *Saggio sullo stato presente della letteratura italiana*, destinato, per desiderio del Byron, alla illustrazione storica del C. IV del *Childe Harold*. L'episodio della collaborazione fra i due era conosciuto, nelle sue linee essenziali, per quel che avevano potuto dirne il Chiarini nella sua *Vita di Ugo Foscolo*, e, quasi contemporaneamente, ma più ampiamente, Eugenia Levi e Francesco Viglione (1); ma ora il Vincent, con diligentissime ricerche in Italia e in Inghilterra, è riuscito a ricostruirlo, pure nei particolari, in modo che direi esauriente, aggiungendo anche notizie e dati nuovi di notevole interesse sulla vita londinese del Poeta. Il sottotitolo, *New documents in the history of a collaboration*, accenna opportunamente al carattere del libro, che è in sostanza una ricca silloge di documenti, in tutto o in parte inediti, ricavati dal fondo foscoliano della Labronica, dai mss. di John Cam Hobhouse, che sono al British Museum (*the Broughton Papers*), e dagli archivi privati Hobhouse (*Farleigh Mss.*) e Murray.

Le carte rintracciate sono parse al Vincent così eloquenti di per se stesse, che ha rinunziato, quasi sempre, a inserirle in un vero e proprio racconto continuato: « something of the character of the « actors and the reality of the scene — egli dice nella prefazione — « may in this way come to the reader more effectively than in any « second-hand narrative ». Ma non ha trascurato di accompagnarle con diligenti note, che ci dicono la loro precisa provenienza, ci avvertono se si tratta di inediti, e illustrano, con misura persino eccessiva, ma con sicura informazione, passi e riferimenti che riuscirebbero altrimenti oscuri ai più dei lettori (2).

Vero protagonista del libro è il Foscolo, il cui nome, dato il contenuto e il carattere della raccolta, avrebbe dovuto fin dal frontispizio precedere, e non seguire, quello dell'Hobhouse e del Byron, così come il suo ritratto (il bel ritratto dipinto da Filippo Pistrucci nel 1822) precede, fin dalla sopracoperta, quello degli altri due. La preminenza, per chiamarla così, del Poeta nostro apparirà subito anche dal rapido riassunto dell'opera, che ritengo opportuno tracciare qui in servigio dei foscolisti. Nel primo capitoletto, dopo aver disegnato alla svelta, ma con garbo, un profilo del Foscolo e dell'Hobhouse, e raccontato

(1) Per la Levi si veda in « Rassegna bibliografica della Lett. Ital. », vol. XVII (1909), pp. 301-326. Per il Viglione il suo vol. *Ugo Foscolo in Inghilterra*, Catania, Muglia, 1910, pp. 14-38.

(2) Una inesattezza, forse tipografica, ho rilevato nella nota 60, che si riferisce a una lettera del Byron all'Hobhouse, da Venezia: « Mingaldo » sarà con tutta probabilità il generale napoleonico Angelo Mengaldo, che fu poi comandante della guardia civica veneziana nel '48. La « Michelli » è Giustina Renier Michiel.

brevemente il loro primo incontro (23 marzo 1818), il Vincent ci dà, integra, una lettera dell'inglese (già pubblicata in modo incompleto dalla Levi) nella quale, per la prima volta, prega il Foscolo di fornirgli qualche materiale per i cenni sugli scrittori italiani da inserire nelle note al *Childe Harold*, e nel tempo stesso gli ricorda che attende il suo aiuto anche per la narrazione dei più recenti avvenimenti d'Italia da aggiungere come appendice al poema. Il Foscolo dovette rispondergli subito acconsentendo, ma la risposta pare perduta; ed è cosa spiacevole perchè doveva contenere, tra l'altro, uno sdegnoso giudizio del Poeta sull'*Ortis*. Così almeno si desume dalla successiva lettera dell'Hobhouse, che lo assicura di aver modificato le parole con cui intendeva presentare al pubblico la loro collaborazione, e lo sollecita vivamente a inviargli subito il lavoro, provocando in tal modo dal Foscolo la nota missiva in francese del 13 aprile (già edita dal Cian e dalla Levi), della quale, stranamente, il Vincent non dà che il primo e l'ultimo periodo, mentre essa è, nella sua integrità, un documento importante per ben valutare, come vide subito il Cian (1), l'apporto del Poeta alle illustrazioni dell'Hobhouse. Dalla lettera risulta che il Foscolo, per poter lavorare senza furia, propose addirittura che il saggio sulla letteratura italiana uscisse come un volumetto a sè; ma avendo l'Hobhouse respinto il suggerimento, tenne poi fede alla promessa inviando il ms. in tempo perchè l'opera venisse licenziata il 28 aprile. Rapidità di lavoro che induce il Vincent all'ipotesi — non direi proprio necessaria — che il Poeta si sia servito di appunti già stesi per altro proposito. Smarrito o distrutto il ms. del lavoro foscoliano, non possediamo oggi indicazioni che ci consentano di precisare quali aggiunte o varianti vi apportasse, traducendolo, l'Hobhouse. Anche il diario tace in proposito.

Come è noto, il *Saggio*, pubblicato senza che il nome del Foscolo, quale autore, vi apparisse, destò rumore in Inghilterra, dove piacque più delle altre illustrazioni al poema, e in Italia, dove suscitò reazioni che formano l'argomento del secondo capitolo (*Attack and counter-attack*). Qui da noi, come è noto, se ne lagnò fieramente con due lettere (una al Byron e una, di ben sedici pagine, all'Hobhouse), l'abate Di Breme. Le due lettere sono forse perdute, ma è possibile ricostruirne il contenuto dai carteggi Byron-Hobhouse e Hobhouse-Foscolo. Il Byron, in sostanza, si tenne olimpicamente, o maliziosamente, fuori dalla bega, trasmettendo la protesta del Di Breme all'Hobhouse perchè vedesse di giustificarsi presso l'amico abate. L'Hobhouse invece si affrettò ad avvertire il Foscolo della levata di scudi milanese, pregandolo di recarsi subito da lui a Brighton per combinare insieme una risposta a quell'« epistolary Mentor » che lo

(1) Cfr. V. Cian, *Ugo Foscolo all'Università di Pavia*, in « Bollettino d. Società Pavese di Storia patria », Pavia, 1909, pp. 345-347.

accusava di avere a torto presentato, nel *Saggio*, il Foscolo come « filosofo e patriota e poeta ». E aggiungeva scherzosamente: « But « if you are not, pray, that the devil are you? Come and tell me « directly as you value your reputation in this world and your sal- « vation in the next ». Il povero Foscolo, quantunque « malato di corpo e d'anima », il 17 agosto lo assicurava che sarebbe partito l'indomani per raggiungerlo, ma intanto lo esortava a non nutrire nè collera nè timore nei riguardi del Di Breme, definito un « pauvre Frelucquet litteraire », che non meritava che pietà. La lettera, finora sconosciuta, rivela però un'amarezza e uno sdegno a stento contenuti: « Vous m'écrivez que tout Milan est soulevé contre vous; mais croyez- « vous que l'Italie soit toute à Milan? Ou que Milan ne soit habité « que par des gens comme Mr. de Breme e Co.?... C'est un pay bien « malheureux que l'Italie; car les ames sont sans fermeté, sans amour « pour ce qui est grand, et vrai; et toutes leurs occupations sont « l'intrigue, la dispute oisive, et l'envie mutuelle » (1). Ma non potè poi partire, perchè « une dame capricciose » e, insieme, « un coup de pâte très-sévère et très-inattendue de la Fortune », e per giunta una malattia, lo inchiodarono a East Moulsey, dove abitava. Ne informava egli stesso l'Hobhouse il 1° settembre, con una lunga e singolare lettera anch'essa finora inedita. Nulla vi apprendiamo intorno alla dama e alla zampata della fortuna; ma della malattia ci parla, con grande disinvoltura, e senza veli, il Foscolo medesimo, ripetendo, per ben quattro volte, un verbo che egli stesso definisce « villain mot », e che viene usato per dire « de quelque manière la plus claire et en même temp la plus modeste et la plus simple » che egli soffriva di gravi disturbi uretrali. È una lettera vivacissima, nella quale compare Federico Confalonieri (che in quei giorni era a Londra) come diretto informatore sui pettegolezzi di Milano; e vi compare anche il Monti, al quale l'abate Di Breme, secondo il Foscolo, s'era attaccato. divenendone « l'âme perdue ».

Dovette adunque l'Hobhouse recarsi lui dal Foscolo, l'11 settembre, per ordire la « mutual vengeance », cioè la risposta all'abate; risposta che il Foscolo si accinse a preparare in francese. Il 20 era finita, e l'Hobhouse lo ringraziava così: « Que vous est (*sic*) charmant, et « eloquent et mordant, et tranchant, et tout ce qu'il y a de vrai « ecrivain. Le pauvre de Breme! Quelle sera sa confusion. La lettre « sera transmise a son ennemi mortel Acerbi. Il se fera religieux ». Dal canto suo si mise a lavorare intorno alla lettera per parecchi giorni facendo persino rivedere il suo malsicuro francese dalla governante delle sue sorelle; e non pago di quello che il Foscolo gli aveva

(1) Superfluo avvertire che il Vincent ha rispettato la grafia del francese foscoliano, e anche quella del francese dell'Hobhouse, che non è certo migliore. Questo ultimo però scrive quasi sempre in inglese.

mandato, tornava a chiedergli, il 25, la sua « giustificazione » (che voleva scritta non in francese, bensì in italiano), cioè quella parte della risposta al Di Breme riguardante l'accusa di antipatriottismo dovuta ai noti « arrangements » col Bellegarde e col Ficquelmont « pour faire un journal ». Egli intendeva appunto includerla in italiano nella risposta all'abate. La quale risposta divenne così una lettera molto lunga; ma il Vincent ne riferisce solo quattro pagine, mentre avrebbe fatto meglio a darla intera, in modo che lo studioso avesse davanti, completa, la documentazione del singolare episodio. La lettera, come è risaputo, fu spedita in Italia in più copie; quella al Di Breme (la sola che contenesse come allegato l'autoapologia del Foscolo) si è perduta, ma quella all'Acerbi (che non la pubblicò, ma credette doveroso informarne il governo di Vienna!) ci è pervenuta fra le carte della *Biblioteca Italiana*, e fu edita nel 1896 dal Luzio, al quale appunto attinge il Vincent (1). Essa circolò manoscritta a Milano, con molto dolore dell'imprudente abate. Ma anche il Foscolo aveva finito col commettere, in quei giorni, una grave imprudenza, scrivendo al suo Pellico la lunga lettera del 30 sett. 1818, in cui negava d'aver avuto parte nel *Saggio*, essendosi legato d'amicizia coll'Hobhouse solo sei mesi dopo la sua pubblicazione! Questa lettera menzognera doveva pesargli poi a lungo sull'anima quando l'Hobhouse si propose di confessare pubblicamente la verità (2).

Il cap. III è dedicato all'ulteriore collaborazione per l'accennata *Storia della rivoluzione d'Italia del 1796*, che l'Hobhouse aveva promesso ai lettori del *Childe Harold* come una utile appendice. Già conoscevamo le vicende di questa sfortunata impresa (3); ma il Vincent aggiunge ora documenti ignorati, di indubbio interesse, fra cui tre lettere inedite del Foscolo notevoli per più riguardi. La prima, del 24 ottobre '18, è la più bella, e se non fosse lunga metterebbe conto di riportarla qui per intero, tanta è la nobiltà d'animo che vi traspare. Benchè già angosciato dal problema del pane e da cambiali in scadenza, egli respinge gli anticipi che l'Hobhouse gli aveva offerto per i materiali della storia. « Les offres que vous me faites avec tant de « cordialité et de noblesse seront absolument *inacceptables* jusque « au moment que vous n'auriez pris des arrangements avec un li- « braire... D'aprés cet arrangement prealable je pourrai vous indiquer « la maniere de me secourir, et remettre mon esprit et mon ame à « leur aise. Je sens que si je n'aurai un peu de tranquillité, je perdrai

---

(1) Cfr. A. LUZIO, *La « Biblioteca Italiana » e il governo austriaco*, in *Rivista storica del Risorgimento Italiano*, settembre 1896, vol. I, pp. 681-688.

(2) La lettera al Pellico fu stampata nel testo completo dal Chiarini nel vol. XII delle *Opere edite e postume di Ugo Foscolo*, pp. 198-211.

(3) Cfr. VIGLIONE, *U. F. in Inghilterra cit.*, cap. I; e anche CHIARINI, *Vita di U. F.*, Firenze, Barbera, 1910, cap. XVIII.

« toutes mes facultés; et je tomberai dans un état de folie et d'im-
« becillité. Je me vois à chaque instant dans l'état dans lequel Johnson
« a trouvé le poète Collins. Vous en rappellez-vous? J'avais gemi en
« lisant ce passage de la vie de Collins; maintenant j'y repense souvent,
« et je tremble pour moi-même. La crainte de la hônte mène a la
« folie. Tout l'or de la terre ne pourrait pas me soulager si on me le
« donne par bienfait, ou par pitié. Ni vous, mon cher ami, ni personne
« au monde (excepté moi-même avec mes seules ressources) pourrait
« me faire vivre en paix pour l'avenir. Je ne puis pas soutenir l'idée
« d'être debiteur d'argent à mes amis. Leur generosité ajouterait à
« ma confusion. D'ailleur vous avez fait boucoup-boucoup trop pour
« moi; et le plus grand, le plus noble des faveurs que je m'attende
« de vous c'est de mêler votre travail au mien pour tâcher de me
« donner le certitude de payer mes dettes. Je pourrai les payer bien
« vite en travaillant; mais je ne pourrai pas travailler sans tranquil-
« lité d'âme ».

La seconda lettera, del 27 ottobre, muove dal saggio su *Dante*, allora apparso nella *Edimburgh Review*; ma, ahimé, l'editore indugia a pagarlo, e il povero Poeta è ossessionato da una cambiale che scadrà il 1° novembre. Non potrebbe l'Hobhouse anticipargli cinquanta sterline per le quali egli gli cederebbe il suo credito verso la rivista? « Vous voyez, mon cher ami, que je suis toujour *aux expedients*, c'est « à dire que mon aujourd'hui combat avec mon demain, et que je « n'ai pas une semaine tout à fait tranquille. Je suis faché que vous « ne soyez pas ici; car je n'ai d'autre ami, ni d'autre personne à lui « ouvrir mon coeur ». L'Hobhouse lo accontentò certamente perchè il 20 ottobre il Foscolo era suo ospite a Brighton, ove « inimitably ludicrous talked of this state of body and mind ».

Poco dopo (la data manca), rientrato a Londra, scriveva all'amico, che aveva « sauvé son honneur », una lunga lettera che è tra le più importanti della raccolta, perchè ci illumina su quello che avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni del Foscolo, la *Storia delle rivoluzioni d'Italia*. Infatti esorta l'Hobhouse non solo a procurargli i libri che altrimenti egli dovrà citare a memoria, ma anche a ricercare gli aneddoti sconosciuti, e sopratutto le date precise, in qualche raccolta di giornali italiani, e a scovare, addirittura con un viaggio in Italia, magari in sua compagnia, i documenti inediti o poco noti da collocare in appendice al volume per divertire i curiosi e rassicurare i diffidenti. Egli, dal canto suo, fornirà ogni settimana « la même quantité de matières », che l'Hobhouse dovrà « traduire, embellir et ordonner », ma non pubblicare se non quando avrà tutto l'occorrente per fare « un ouvrage classique. Il s'agit de votre honneur, de celui « de la verité et de la liberté dont les ennemis pourront aisement « triompher si vous leur livrerez les moyens de vous prouver que vous « avez ecrit sans exactitude ». Come si vede, siamo davanti ad un

disegno molto interessante; ma il Foscolo stesso non si illude sulla possibilità di attuarlo, perchè subito fa l'ipotesi che l'Hobhouse, anzichè a una vera opera di storia, miri soltanto ad un libro che faccia rumore, e si rivolga a dilettare curiosi e giornalisti. In tal caso si potrà fare a meno dei documenti, e pescare le date negli *Annuals Registers* reperibili in Inghilterra. Il libro, così, non avrà più l'aspetto di una storia, ma di una raccolta di *Reflexions politiques*. È qui ovvio supporre che il Foscolo pensasse ai suoi *Discorsi della servitù dell'Italia*, sempre incompleti ed inediti, dai quali con molta probabilità traeva, almeno in parte, i materiali che veniva fornendo all'amico. L'ultima parte della lettera è un piacevole sogno che l'illuso Poeta vagheggia intorno al guadagno che il libro frutterà, e che gli darà modo di sdebitarsi a primavera delle 250 sterline che l'Hobhouse gli ha lasciato sperare per estinguere due cambiali entro il dicembre! Purtroppo a risvegliarlo venne una letterina dell'Hobhouse, in data 28 novembre (già edita, in parte, dal Chiarini), nella quale l'amico confessa di non essere più in grado di aiutarlo finanziariamente a causa delle grandi spese sostenute come candidato a un seggio ai Comuni. Poichè c'è chi ha accusato l'Hobhouse di aver mancato ad una formale promessa, è doveroso convenire col Vincent che i documenti provano soltanto che egli si trovò nell'impossibilità di anticipare denaro, non già di tener fede al suo impegno di compensare via via la collaborazione del Foscolo. Questi invece, o avesse capito male (manca la lettera impegnativa dell'Hobhouse a cui il Foscolo aveva risposto con tanta gratitudine il 14 ottobre), o avesse fantasticato — come gli accadeva — sulla situazione propria e su quella dell'amico (1), fu profondamente colpito dal rifiuto. Ne venne, dopo parecchi colloqui svoltisi nei primi di dicembre, un violento contrasto tra i due, già chiaramente riassunto dal Viglione, ma dal Vincent ampiamente documentato *ex-novo* nel quarto cap. del suo libro. Vedasi, per esempio, quanto più nobile, pur nell'acredine che la detta, appaia qui la lettera, inviata dal Foscolo all'Hobhouse il 18 dicembre, nella stesura definitiva, che il Vincent ci dà, in confronto dell'abbozzo pubblicato dal Viglione (2). E del tutto inediti sono i due biglietti foscoliani, del 22 e del 25 dicembre, dai quali appare che il Poeta si rese presto conto di aver passato la misura. Una densa pagina del diario dell'Hobhouse ci illumina poi sulla riconciliazione, accompagnata da un gesto generoso dell'inglese, che acconsentì ad anticipare 125 lire, e turbata solo dal riaffio-

(1) Così parrebbe dalla strana lettera che poi il 10 marzo 1819 mandò alla Donna Gentile parlandole di 50 lire mensili assegnategli per un anno, con impegno contrattuale, dall'Hobhouse, il quale sarebbe stato invece costretto dalla sua « nuova miseria » a ritirarsi in Francia! Cfr. *Epistolario* del Foscolo in *Opere edite e postume*, vol. VII, p. 382.

(2) Nel vol. *Scritti vari inediti di U. Foscolo*, Livorno, Giusti, 1913, p. 307.

rare della questione del *Saggio*, di cui l'Hobhouse avrebbe voluto rivelare il vero autore; cosa che metteva paura al Foscolo memore, come sappiamo, della sua lettera al Pellico. Ma avvenuta la pacificazione, l'Hobhouse che, fraintendendo qualche riga dell'amico, aveva creduto di poter essere ricattato con la complicità del copista del Foscolo, volle un *nettoyment* dei loro affari, e cioè un regolamento dei conti nei quali fosse compreso anche il suo debito per il famoso *Saggio*. E il 30 dicembre poneva due condizioni: che il copista gli consegnasse la minuta del *Saggio*, e che il Foscolo accettasse che in una *avvertenza*, da premettere a una nuova ristampa, fosse fatto il suo nome. Inoltre lo informava essere sua intenzione, nel pubblicare la *Storia della rivoluzione d'Italia*, di aggiungere nel titolo il nome del Foscolo: « cela donnera du poids a mon histoire » (1).

Ed ecco ora i due amici discutere in lunghe missive non tanto sui conti, quanto sulla faccenda del nome. Le lettere del Foscolo, edite qui nell'autentico testo inviato, e non di sugli abbozzi come aveva fatto il Viglione con differenze notevolissime, ci mostrano quanto il Poeta si torturasse per il timore che l'eventuale rivelazione dell'Hobhouse gli recasse un vero e proprio disonore. Come è noto, l'Hobhouse si arrese, impegnandosi a dire di esser stato aiutato, ma tacendo il nome del suo « assistent ». A questo punto per meglio spiegarsi l'arrendevolezza dell'Hobhouse, il Vincent pensa, a ragione, che, avvenuta la rivelazione, non gli avrebbe fatto piacere dover informare della faccenda il mordace Byron, al quale il Foscolo sembrava un « charlatan »!

E la *Storia della Rivoluzione*? Ne abbiamo un ultimo cenno in una lettera dell'Hobhouse dell'8 febbraio 1819, inserita dal Vincent nell'ultimo capitolo (*a Proposal*), nella quale egli sembra deciso a rinunziare al disegno precedente di una vera e propria storia costruita sui materiali forniti dal Foscolo, per sostituirvi un breve racconto della rivoluzione del 1814, che il Foscolo avrebbe dovuto stendere a suo agio, in un centinaio di pagine scritte « in the maniera tacitesca ». Non se ne fece nulla; ma sarebbe interessante e utile ritrovare i materiali che il Foscolo aveva già inviato all'amico, per vedere quale uso ne abbia fatto poi l'Hobhouse nel suo libro *Italy*, pubblicato nel 1859, e sopratutto per metterli a confronto coi frammenti dei *Discorsi della servitù dell'Italia*, ai quali evidentemente il Poeta attingeva.

Di altre collaborazioni, ideate e poi subito abbandonate, è traccia nel carteggio e nel diario del 1819: così di un saggio sul teatro italiano contemporaneo, che l'Hobhouse avrebbe voluto scrivere, coll'aiuto

(1) La lettera dell'Hobhouse del 30 novembre, già edita parzialmente dalla Levi, è qui data per intero. Essa è anche riassunta in una pagina del diario, che termina con le seguenti parole: « The deuce take the fellow; he is a strange mixture — but distress will make a man do anything ».

del Foscolo, mentre attendeva a tradurre la *Francesca* del Pellico; e di una versione in inglese del *Tieste*, che probabilmente all'amico avrebbe fatto molto piacere. Certo è che i rapporti fra i due erano ritornati ottimi: « C'est sans doute quelque bon genie qui vous a « conduit dans cette isle pour nous eclairer et nous enseigner ce que « c'est la bonne et saine critique », scriveva l'Hobhouse a proposito degli articoli che il Foscolo dava alle riviste inglesi. E il Foscolo, il 1° luglio, con delicatezza: « ... quant aux sentiments de reconnais- « sance et de amitié que ces affaires ont paru troubler, soyez sur que « notre demélé au lieu de les effacer de mon ame, les ont (*sic*) au con- « traire augmenté; et votre coeur même n'a pas besoin d'arguments « pour être persuadé que l'on est plus attaché aux amis aux quels « l'on a donné de la peine ». Però negli anni successivi, fino al 23, il carteggio si fa rado o nullo, e gli accenni del diario dell'Hobhouse si limitano a brevi incontri in casa di amici comuni. Invece nell'estate del '23 troviamo nuovamente il Poeta ospite degli Hobhouse a Whitton Park, e poichè era aureolato in quei giorni dalla fama dell'ammiratissimo corso di letteratura italiana che teneva « at Willis' Rooms », veniva giudicato nel diario « a better-tempered man ». E nel diario troviamo anche: « He pleased all my sisters amazingly ». Ahimé: una di queste sorelle, e precisamente una sorellastra, la gentile Matilde Hobhouse, doveva, di li a poco, ferire il cuore del Foscolo, forse non ancora del tutto guarito dalla passione per la Russel! Quattro vasi di fiori offerti alla madre e bene accolti, un *Petrarca* con la dedica « alla gentile giovine Matilde Hobhouse », e una letterina di ringraziamento della fanciulla, bastarono a illudere crudelmente il Poeta, che perse il controllo di sè fino a spingersi a una proposta di matrimonio! Ed era, in quei giorni, già tanto perseguitato dai suoi creditori, da esser costretto a cambiar nome e domicilio per sottrarsi alla prigione!... Si era dubitato di quest'ultimo amore, intorno al quale il Mazzatinti raccolse nell'ambito dei congiunti italiani di Matilde (andata poi sposa, nel 1827, ad un gentiluomo di Gubbio) notizie e deduzioni del tutto errate (1); ma ora il Vincent ci dà, in una cruda pagina del diario dell'Hobhouse recante la data del 22 marzo 1824, la verità quasi incredibile intorno al malinconico episodio: « This « morning J received a note from Foscolo telling me that he was « living in lodgings hard by under a feigned name. J called on him-he « told me that he had resolved to give lessons in Italian as he found « great difficulties in the way of his projected visit to the Jonian « Islands. Government suspects him, he says, of being an agent of « Russia and the Whigs accuse him of having sacrificed his opinions

(1) Vedi G. MAZZATINTI, *Un nuovo amore di Ugo Foscolo*, in *Cronaca bizantina*, 30 novembre 1881; ma cfr. CHIARINI, *Gli amori di Ugo Foscolo*, Bologna, Zanichelli, 1892, vol. I, p. 467 e sgg.

« to interest on be half of Maitland-because he suppressed his work « on Parga. He is now trying to sell his cottages in South Bank. « I found wen J want home to Whitton that the modest man had « paid a visit there and had actually made a proposal to my sister « Matilda — he being some 46 years of age to say nothing of his « diabolical ugliness and she not 23, besides being one of the pret- « tiest girls in England. J find the fellow spoke to W. Spencer of his « intention. W. S. to quiz him give encouragement — Matilda told « me the whole of his queer courtships — a pretty piece of impudence. « Amongst other things he talked of his passion being disinteressed — « though he had catchpoles running about after him at the moment « he spoke ». A commento del passo il Vincent respinge ogni sospetto di calcolo nel gesto del Foscolo. « He was not a fortune-hunter — « egli scrive — and we can recognise none of the calculating ma- « noeuvres of such in his actions. His love ideal was always and only « to be found in a young, beautifull, intelligent and innocent girl. « He was the aestetic ideal of a classical Petrarchist ». Ed è conclusione, questa, finemente espressa.

Pur dal nostro frettoloso riassunto apparirà chiaro che, dalla nuova o rinnovata documentazione del Vincent, non esce un Foscolo nuovo o sconosciuto: siamo sempre davanti all'affascinante e sventurato uomo di genio, romanticamente incapace di governare le proprie passioni e « più da se stesso che dagli uomini perseguitato ».

Più difficile è invece il giudizio sull'Hobhouse. Fu un vero amico del Foscolo? Il Vincent stesso mostra di dubitarne. Certo sentì e ammirò senza restrizioni la grandezza del poeta, del critico, dell'erudito, ma non capì l'uomo con i suoi impeti, con le sue contraddizioni, con le sue debolezze, pur subendone il fascino possente (1). Non arrivò ad esprimere su di lui i giudizi contraddittori del suo Byron; anzi ancora nel febbraio del '24 lo definiva « one of the most extraordinary men J never knew ». E fu con lui, come vedemmo, generoso nell'anticipargli denaro, e largo di signorile ospitalità; e si commosse, talvolta, al pensiero di quell'esule « di genio » ridotto alla miseria. Ma nelle ore più dure degli anni ultimi non fu presso di lui, e dopo l'episodio di Matilda, che il « gentleman » non seppe spiegarsi, abbandonò l'amico al suo triste destino. Al letto di morte del Foscolo accorreranno Hudson Gurney, Edward Taylor, Tommaso Campbell, e il Roscoe e l'Hoggins e il Rose, nobili spiriti che seppero amare insieme il Poeta e l'Uomo; ma John Cam Hobhouse non sarà tra essi e non conoscerà l'infelice Floriana. Solo gli fa onore, come già osservava il Viglione, e ora di nuovo sottolinea il Vincent, l'aver taciuto, ancora

(1) Anche nei rapporti con l'autore del *Childe Harold* il « prosaico » Hobhouse fu giudicato « poco perspicace ». Cfr. PETER QUENNEL, *Byron in Italia*. Milano, Ist. Edit. Ital., 1948, p. 18.

trent'anni dopo, nel suo libro *Italy*, il nome del Foscolo come collaboratore nel *Saggio*: « an italian exile » dice semplicemente.

Tuttavia possiamo e dobbiamo esser grati all'Hobhouse per le annotazioni che ci offre il suo diario, le quali, pur rapide e sommarie come sono, e quasi sempre volte a cogliere gli aspetti bizzarri dell'uomo di genio anzichè l'animo e il cuore del Poeta, ci riescono utili per parecchi rispetti. Ecco ad esempio (28 marzo 1818), in un solo ricordo, un Foscolo « cliver man in great distress », che racconta di aver perduto, colla morte della madre, duecento sterline all'anno (1); e pronunzia severi giudizi su letterati inglesi, e ritiene di fare un'osservazione nuova asserendo che « the greatest writers of poetry have never laid down rules for their art ». Non solo, ma, sempre in questa stessa conversazione, ricorda il noto suo tentativo presso il generale Mac Farlane per salvare l'indipendenza del Regno d'Italia, e ripete l'affermazione errata di aver stampato durante il soggiorno svizzero il primo dei tre discorsi sulla *Servitù dell'Italia* (2).

In altro colloquio, del 29 ottobre di quello stesso anno, il Foscolo confida all'amico che una fanciulla di 22 anni, padrona di 24.000 sterline, vorrebbe sposarlo; e agli incoraggiamenti dell'Hobhouse replica: « Je ne suis pas amoureux »!

Il 29 dicembre, a mensa in casa Wilbraham, disputa sull'etimo di « mela cotogna », e pensa a *malum cydonium*. L'anno dopo (30 giugno) esprime la sua opinione sui whigs e sulla questione di Parga. Nel febbraio del '20, pranza con l'Hobhouse nel carcere di Newgate (dove lo scrittore inglese era stato rinchiuso a causa di un libello politico da lui pubblicato durante la lotta elettorale) e gli espone alcune « very shrewd » osservazioni sull'Inghilterra, e gli descrive il carattere di uno strano amico col quale aveva vissuto due anni (?) in Pavia (forse il Lomonaco?). Nell'aprile del '23 incontriamo la storia di una gran dama milanese, che aveva chiesto l'aiuto del Foscolo per suicidarsi, allo scopo di sottrarsi al disonore di una gravidanza in cui era incappata mentre il marito era in Russia! E il Foscolo trovò la maniera di salvare, con una singolare ricetta, lei e il nascituro! (Nello sfondo dell'aneddoto c'è anche l'abate Caluso in veste di scettico volterriano...). Ma in compenso della straordinaria storiella, assistiamo, sotto alla stessa data, a una grande discussione di poesia, durante la quale il Foscolo definisce Pope un poeta frammentario, non sente Dryden, e non capisce Shakespeare, pur ammirandone alcuni passi. Per lui « poetry was *images* »; ma, osserva l'Hobhouse, egli non intende l'inglese! Bella la conclusione del colloquio: « Foscolo is an extra-

(1) Ma avrà ben capito l'Hobhouse? E non ci sarà qui confusione col denaro pervenutogli dal Zante?

(2) Si veda in proposito la mia introduzione al vol. *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816* cit., pp. LXIII-LXVIII.

« ordinary man; he talks poetry. He said Napoleon's dominions was « like a July day in Egypt-all clear brillant and blazing; but all « silent, not a voice heard, the stillness of the grave ». Una nota dell'11 nov. 1823, parlandoci del *Digamma Cottage*, ci spiega come fra le carte del Foscolo siano rimaste prove tipografiche di scritti che non pubblicò e non finì mai: per es. della *Lettera Apologetica* (1). L'Hobhouse ci informa che, per legittimare come straniero la sua proprietà, il Poeta si era scelto un mestiere acquistando dei caratteri sufficienti a comporre una trentina di pagine, e installandoli in giardino in una specie di capanna. Un Foscolo dilettante tipografo, adunque (come già l'Alfieri); ma anche un Foscolo meno « pagano » di quel che si credesse: in questa stessa nota, infatti, l'Hobhouse racconta che il Poeta alla più giovane delle famose « Grazie », che si era messo in casa, scrisse un giorno una lettera per salvarla dalla mala vita e aiutarla con denaro, mentre le cercava una tavola di salvezza...

Piccole cose, come è evidente, ma certo preziose per completare il difficile ritratto del Poeta nel periodo della sua vita londinese, splendido e miserando a un tempo, sul quale altra luce potranno recare ulteriori ricerche del Vincent. Egli preannunzia appunto un nuovo libro intitolato *Ugo Foscolo in English Society*, che, data l'ottima sua preparazione, non potrà non riuscire d'alto interesse. Ma intanto non si troverà, qui da noi, un editore coraggioso che dia a *Byron, Hobhouse and Foscolo* una decorosa veste italiana, magari arricchita d'altre note ad opera di uno dei nostri foscolisti? (2).

V. — Due grossi volumi ha dedicato alle opere del Foscolo la bella collezione di « Classici Italiani » con tanto amore e gusto e dottrina ideata e diretta da Ferdinando Neri per l'Unione Tipografico-Editrice Torinese. Sono stati entrambi curati da Enzo Bottasso, che è studioso di seria preparazione, come attestano i suoi precedenti lavori foscoliani. Dei due volumi il primo è dedicato alle *Poesie e prose d'arte*; il secondo ai *Saggi critici*. Delle poesie, il Bottasso, oltre ai capolavori (Sonetti, Odi, *Sepolcri* e *Grazie*) ci dà una buona scelta di sermoni, capitoli e satire, otto saggi di traduzioni e imitazioni, e un nutrito manipolo di componimenti dell'adolescenza e della prima giovinezza. Le *prose d'arte* sono l'*Ortis*, il *Viaggio sentimentale di Yorick* e la *Notizia intorno a Didimo Chierico*.

---

(1) Si veda M. Barbi, *Per la « Lettera apologetica » del Foscolo*, in *Nuova Antologia*, 1° dicembre 1937.

(2) Poichè il Vincent è un ricercatore sagace e fortunato, sarà lecito esprimere qui l'augurio che egli riesca finalmente a metter le mani su quei tre atti della tragedia *Agamennone* che il Foscolo scrisse, e che nessuno ha potuto ritrovare in Italia. Vedasi il mio saggio *Due pagine inedite di Ugo Foscolo*, in « Saggi e ricerche di storia letteraria », Milano, Marzorati, 1948, p. 229.

Apre la raccolta una introduzione, che è in realtà un elegante saggio critico su tutta l'opera del Foscolo, ricco di notazioni rapide, ma sicure, rispecchianti gli ultimi e più solidi studi intorno al Poeta. Questo saggio è completato da una precisa *Nota biografica*, e da una densa *Nota bibliografica*, nella quale il Bottasso traccia rapidamente le vicende editoriali degli scritti del Foscolo, e accenna i criteri a cui si è attenuto nella scelta del testo più sicuro. Così ad esempio, per le *Grazie* ha accolto il criterio del Chiarini « probabilmente l'unico « accettabile per un'edizione del Carme che non ne falsi il carattere, « riducendolo, secondo alcune tendenze della critica contemporanea, « ad una successione di liriche concepite e realizzate indipenden- « temente ». Ma l'ossequio al Chiarini non è cieco, e gli consente il tentativo di dare un testo « meno lacunoso e, forse, meno slegato », come già aveva tentato il Russo.

Nella *Nota bibliografica* è fatto posto anche ad un cenno sui lavori più importanti che possediamo intorno al Foscolo. Non si tratta di una bibliografia ragionata, ma, ripeto, di un cenno, sufficiente tuttavia, perchè bene aggiornato e corretto (1).

Il commento a piè di pagina è molto conciso, in conformità delle norme che regolano la collana, ma è sempre esatto e opportuno, anche per l'*Ortis* e per le altre prose d'arte. Si tratta naturalmente di chiose destinate sopratutto a chiarire passi di non immediata intelligenza anche per lettori colti; ma non mancano qua e là rilievi di carattere estetico.

Pregi analoghi ha il volume dei *Saggi critici*, che intende fornire « un quadro sufficiente, se non completo, del vario atteggiarsi e rea- « gire dello spirito del Foscolo nella formulazione prima dei suoi con- « cetti critici e nel chiarimento di quelli storico-politici (ad essi « strettamente connessi), e del chiarirsi in lui di un'intelligenza sto- « rica dello svolgimento delle nostre lettere che troverà riscontro e « continuazione adeguati solo nella storiografia e nella critica del più « maturo romanticismo ». La scelta risponde bene a questi propositi. Si apre infatti con il quarto dei discorsi premessi alla *Chioma di Berenice*, e prosegue con le orazioni di Pavia (l'inaugurale e la conclusiva, nel buon testo fermato da Emilio Santini), con la recensione ai due primi canti dell'Odissea tradotti dal Pindemonte, coi *Saggi sopra il Petrarca* (nella traduzione dell'Ugoni ma senza le appendici) e col *Discorso sul testo della Commedia di Dante* (riproduzione parziale, nel testo degli editori fiorentini). È chiusa dai sei discorsi *Sulla lingua italiana* (ai quali è intercalato il saggio su Sordello) e dal famoso articolo-recensione *Sulla nuova scuola drammatica in Italia*, contro

---

(1) V'è solo da mutare, a p. 11, un Guido Dolci, in Giulio Dolci. La correttezza tipografica dei due voll. è notevole. Ho incontrato solo un verso errato (*e correndo un suon mandò l'arco d'argento*) nel secondo volume, a p. 108.

il teatro manzoniano, che ora sappiamo suggerito più o meno direttamente dall'Hobhouse. È dunque la scelta più ampia dei saggi critici foscoliani finora apparsa, superando di molto quella pur pregevolissima pubblicata nel 1926 dal Fubini.

Anche qui il commento a piè di pagina è molto accurato e, in genere, felice. Il Bottasso ha superato, con una erudizione misurata e accorta, non poche difficoltà, derivanti anche dal fatto che per la maggior parte questi scritti non erano mai stati annotati prima d'ora.

Aggiungono eleganza e pregio ai due voll. molte e belle illustrazioni, quasi sempre scelte opportunamente. E dico « quasi sempre » solo perchè talune di esse, pure in sè di indubbio interesse, non hanno, a dir vero, diretta relazione con la materia dei due voll.; così ad esempio, nel I vol., il frontispizio dell'edizione originale dell'*Ipercalissi*, che non compare nella raccolta; e la lettera autografa, intercalata alle pagine del *Viaggio sentimentale*, che è, tra l'altro, una lettera d'affari. Ma son quisquilie.

I due volumi non si propongono, come è ovvio, finalità scolastiche, ma nulla hanno che vieti loro di rendere utili servigi anche nelle scuole secondarie e superiori, dove il Foscolo poeta, se non il Foscolo prosatore, ha un culto crescente e confortante, paragonabile solo a quello tributato al Leopardi (1).

Luigi Fassò.

---

(1) Di questo culto sono prova i numerosi commenti apparsi in questi ultimi anni, accompagnando fedelmente la bella fioritura degli studi critici foscoliani. Ricordo, tra i migliori, e i più meritamente fortunati, quello del Natali (Bologna, Cappelli, 1939); quello del Russo (Firenze, Sansoni 1941); e quello del Santini (Palermo, Palumbo, 1946). Quest'ultimo studioso già ci aveva dato una bella edizione delle lezioni pavesi (Palermo, Palumbo, 1941).

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ROBERTO WEISS (a cura di), *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un* Capitolo *del « Trionfo della Fama »*. — Roma, 1950. Edizioni di « Storia e Letteratura », pp. 87.

Nella collezione romana di « Storia e letteratura » diretta dal sacerdote De Luca e già ricca di altri volumi di materia petrarchesca e boccaccesca (1), è di recente uscito il fascicolo che annunciamo qui sopra. L'ampio sotto-titolo già fa intendere non solo la materia ma l'interesse della ricerca e delle conclusioni. Si tratta infatti del felice ritrovamento di un *Capitolo* destinato in un certo momento dal Petrarca a far parte del *Triunfo della Fama*, fra tutti il più tormentato e complesso, anzi il *triunfo* (2) per eccellenza, non essendo gli altri in sostanza che la ripetizione della stessa forma letteraria, cioè la presentazione di personaggi famosi per qualche atto o carattere.

Il pregio dell'opera consisteva appunto in cotali caratterizzazioni, che dovevano riuscire insieme ingegnose ed essenziali; vi attese infatti il Petrarca in età matura, quando più squisita divenne la sua esperienza di stilista e d'erudito, più intesa alla bulinatura dei particolari che non alla coerenza del disegno generale, che forse mai non splendette compiuto alla fantasia del poeta, come non risplendette al Foscolo quello delle *Grazie*, che invano i critici si sforzano di ricostruire attraverso certe linee incoerenti e spezzate.

È noto lo stato d'incompiutezza e di disordine in cui dopo la morte del Poeta si trovarono i fogli manoscritti che contenevano in tutto o in parte i *Triunphi*. Fra i *Capitoli* di quello della *Fama*, dopo l'esaltazione dei valorosi romani, e poi degli esterni, e poi dei recenti (secondo il criterio ordinativo seguito già nei *Rerum Memorandarum*

---

(1) Basti ricordare *Il Petrarca e gli Agostiniani* (pagg. 120) di Ugo Mariani, i *Restauri boccacceschi* (pagg. 200) di Giuseppe Billanovich e dello stesso *Lo scrittoio del Petrarca* (pagg. 448), di cui rendo conto altrove e che è senza dubbio l'opera più importante su tale argomento uscita in quest'ultimo lustro.

(2) Credo che la grafia *Trionfo* sia ignota all'uso del Petrarca; si può invece restare dubbiosi fra *triunphi* e *triumphi*.

Libri), uno ce n'era (*Io non sapea da tal vista levarme*) e c'è tuttavia, il quale reca improvvisamente nell'ordinamento del *Triunfo* un criterio nuovo, non più della nazione o dell'età cui i trionfanti appartengono, ma della qualità del merito loro. Con riconoscimento che per i tempi feudali è sorprendente, ivi si affermano i diritti della intellettualità:

Che s'acquista ben pregio altro che d'arme.

Questo Capitolo non è dunque più in esaltazione dei duri guerrieri esterni o romani, o dei gagliardi appassionati, bensì dei « letterati » come allora si disse, o filosofi, o poeti, o artisti: dei *letterati* insomma di « chiara fama », come oggi si dicono i professori che evitano l'oscura fama dei concorsi universitari.

Nel petrarchistissimo Cinquecento, così avido di manoscritti o di abbozzi o di reliquie del gran mago della poesia, c'era però chi si ricordava d'aver avuto tra mano un altro Capitolo, pur esso di « letterati », ma che cominciava diversamente, con un verso di pretto conio petrarchesco,

Poi che la bella e gloriosa Donna,

simile al capoverso *Quella leggiadra e gloriosa Donna*, che appartiene al *Triunfo della Morte*.

Questo letterato di così buona memoria era Ludovico Beccadelli, un vero specialista in fatto di autografi petrarcheschi, su cui scrisse un opuscolo. Egli sapeva di quanti ternari era il Capitolo *Poi che la bella* destinato a sostituire il Capitolo *Io non sapea*, e chi l'aveva mandato in prezioso dono a Francesco I, che amava ornare il diadema francese con le gemme italiane.

Nel triste, benchè dorato esiglio, gli apografi petrarcheschi andarono smarriti e per gran tempo non si seppe loro sepoltura. Poi furono riacquistati, non dico riconosciuti, in Inghilterra. Un amico che vive lassù mi diceva di recente che è più facile per un vecchio libro incontrare in un inglese un acquirente anzi che un lettore. Ora accadde che « un lord archeologo inglese », Harley conte di Oxford, curioso d'anticaglie italiane, ricevesse da un suo agente che teneva in Italia appunto perchè glie ne procurasse, una partita di codici, tra i quali uno ce n'era (Harleiano 3264) il cui prezioso contenuto probabilmente gli restò ignoto, ma che gli studiosi d'oggi — e precisamente l'italiano Roberto Weiss — hanno scoperto contenere un inedito Capitolo del *Triunfo della Fama*, di cui si conosceva il capoverso ma si erano perdute le tracce. Così questo Harleiano 3264 (ora al British Museum) si è aggiunto agli altri codici petrarcheschi i quali ci conservano qualche *Rima* o qualche Capitolo dei *Triunfi* allo stato di abbozzi provvisori, che ci permettono di ricostruire il lavoro correttorio dell'inaccontentabile artiere.

L'Harleiano 3264 contiene una quarantina di *Rime* e una decina di *Triunfi*, e da ultimo il Capitolo *Poi che la bella* (quello appunto di cui si ricordava Ludovico Beccadelli). Questa posizione di ultimo significa che il Capitolo è recato lì, non per dare esempio di perfetta poesia, ma anzi di poesia *in fieri*, della quale piaccia seguire il lento divenire.

Non è qui il luogo di rifare la storia della tradizione di questi manoscritti petrarcheschi. Dobbiamo tuttavia essere grati a quegli amanuensi che con tanta devozione serbarono notizia d'ogni variante che apparisse nei vecchi fogli lasciati dietro di sè dal poeta.

Il Capitolo trascritto in questo codice Londinese non ha però soltanto il valore mediocre dell'inedito: esso ci propone anche un problema estetico. Posto che il Petrarca lo volle sostituire al già perfezionato *Io non sapea*, ci si può chiedere come e in che si illudesse il Poeta di accrescere pregio al rifiutato Capitolo sostituendolo con quest'altro *Poi che la bella*, ch'egli dichiarava di aggiungere « per meglio ordinarli e più distintamente », come dice il Beccadelli.

Io credo che la miglioria di cui il Petrarca si dovette compiacere fu di aver dato vita e movimento alla nuova schiera dei *letterati* trionfanti. Nel Capitolo primitivo essi trapassano assorti e muti nella loro meditazione

... e vidi Plato
Che in quella schiera andò più presso il segno...
Aristotile poi pien d'alto ingegno,
Pitagora che primo umilemente
Filosofia chiamò

Ed ecco invece come ora la schiera del secondo testo si atteggi e si muova:

E vidi a quella man gente salvestra
Tacita e grave che pensando avea
Fatto al ciel co' l'ingegno alta fenestra

Alti spiriti metafisici e speculativi che con l'alto pensiero aprirono uno spiraglio nella contemplazione del cielo:

Ivi vidi colui (*Platone*) che pose Idea
Ne la mente divina, e chi (*Aristotile*) di questo
E d'altre cose seco contendea.
Poi vidi il padre di filosofia,
Socrate, un vecchiarello allegro, onesto...

Ecco i filosofi ben caratterizzati: Platone il mistico poeta delle Idee; Socrate che, come fu detto, dedusse la Filosofia dal cielo in terra, ed è veduto così allegro come parve il giorno della morte ai suoi discepoli. Reminiscenza viva del *Fedone*, del quale il professore Minio Paluelli ha di recente dimostrato che il Petrarca possedeva una traduzione latina.

Dal suo Cicerone anche aveva appreso il Nostro a disprezzare le sette e le disputazioni sterili dei filosofanti

> ..ch'ognun del suo saver par che s'appaghi.

A codesta presunzione d'un fallace sapere pare che alluda la non ovvia frecciata dei vv. 16-18:

> Poi vidi alcuni alzarsi ed aprir l'alì
> Ove non bisognava, ad ora ad ora,
> E far dal ciel nel fango brutti calì.

Il Petrarca avvertì l'oscurità della sua frecciata, sì che postillò: « Attende, vel dic aliter ». È questo forse un primo segno di un incipiente malcontento d'artista, che doveva di lì a poco (la postilla risale al 1371) indurlo a smettere un lavoro che l'età e la tensione intellettuale gli rendevano senza dubbio gravoso. E perchè, per la stessa ragione, gravoso non riesca anche a me, rinuncio a discutere molte delle note di buona erudizione di cui il Weiss ha arricchito la riproduzione diplomatica del pezzo, accontentandomi di sottolineare qualche punto o difficile o dubbio.

Foglio 69 r: vi è trascritta la postilla: « *1371. Mercurii post sōnum divinum. Iulii. 9* ». Il Weiss a pag. 37 commenta: « Il Petrarca aggiunse *post somnum divinum* alla data. Senza dubbio il poeta seguiva qui la tradizione medievale del sogno visione ». Penso invece a un'altra tradizione — tutta petrarchesca questa! — di segnare gli attimi della sua esistenza con la minuzia dell'anno, del mese, del giorno e anche dell'ora. E qui, come spesso, sarà l'ora di mattutino o dell'Ave Maria, che sonava, con dolcezza divina, anche all'austero cuore di Dante.

v. 26 *sedie*: sostituisce nella visione di non so quale paradiso di sapienza le *vesti conte* di una prima redazione. Ambiguo il *fama il ver non muta* che si potrà forse intendere; « checchè se ne dica e quale che sia l'onore che le si tributa, la verità non muta ».

v. 49 *Varo e il gran Tullio*: sarebbe da meditare il criterio ordinativo di questo e di altri *triunphi* (vedi Ecloga X). Precede il criterio storico (prima i greci, poi i latini); poi il rettorico triunfo dell'eloquenza (Varo e Tullio), poi della poesia (Omero e Virgilio), senza discriminazioni di nazioni e di età.

v. 57 *canzon vera non finta*: credo si alluda a Lucano (benchè ricordato altrove) del cui poema si disputava (cfr. *Africa, IX*) se era poesia o storia; e per ciò se l'a. aveva diritto alla laureazione.

v. 60. Credo che il v. 60 che resta in bianco, dovesse da prima contenere una perifrasi dedicata a Esiodo (Cfr. Ecloga X ove è primo). I greci occupano troppo posto, apparendo nei vv. 61 e 62, mentre gli *eredi* evidentemente sono « i nostri », di cui elegantemente si dice che « mosser più tardi non men presti i piedi ». Virgilio vien dopo Omero, ma non salì meno alto di lui sui gioghi di Parnaso.

Dagli stranieri agli erotici (Catullo, Saffo, Anacreonte), e da questi agli storici. Livio « il gran padoan », che *ab urbe condita* (« dai fondamenti di Roma ») giunse alle età più gloriose. Ma il v. 94: « Era il primo fra questi, e questi lasso Parea del viaggio » può, sì, intendersi come il viaggio attraverso la storia; ma, trattandosi di Livio fa pensare all'uomo di Gades, che, visto ch'ebbe il grande storico, di altro non ebbe curiosità. Ma il verso dovrebbe essere un po' diverso, per avere diritto ad essere interpretato così!

v. 107: *e Dare e Dite Fra lor discordi*: commenta il Weiss: « i quali autori sono così antichi che ciò che dicono non può essere controllato ora ». Non è probabile che il Petrarca abbia scelto a indicare storici antichi proprio questi quasi *recentiores*. Favolosi erano piuttosto; donde l'impossibilità di trovare chi *il ver cribri* tra le loro panzane. Gli « argomenti veri » sono i dati della storia cribrati dalla critica.

Seguono cinque brevissime *Appendici* (1), ancora a proposito dei rapporti che si colgono tra le carte che ci conservano le collazioni dei testi petrarcheschi constellati di infaticate lezioni varianti. Infaticate, ma commoventi, come sentissimo la sua stessa voce parlare.

E. Carrara.

SALVATOR ROSA. — *Poesie e Lettere inedite*, trascritte e annotate da Umberto Limentani, con una Introduzione. — Firenze, Olschki, 1950; in-8°, pp. 180 e tre illustrazioni.

Ecco un altro « inedito » che le ricche collezioni inglesi offrono agli studiosi italiani. E dicendo *un altro* penso a quello petrarchesco illustrato dal Weiss, di cui abbiamo dato notizia nel presente fascicolo; e dicendo *ricche collezioni* penso alla via che queste rarità hanno seguito per trasmigrare dalle impoverite terre già del fiorino all'area della sterlina. È una via un po' clandestina, come accade per merci preziose. Abbiamo veduto il caso del Conte di Oxford che teneva in Italia suoi agenti celati con l'incarico di inviargli rarità bibliografiche; ora è la storia del dovizioso Carlo Burney, autore di una monumentale storia della musica, il quale ci narra che, sceso in Italia il 1770 e venuto a Roma, fu condotto da certa Mrs. Forbes, come ad un segreto appuntamento, nella casa stessa ove il Rosa aveva vissuto e si era spento un secolo prima; e dai discendenti che ne restavano gli era stato venduto « per un'inezia » un bel volume recante

---

(1) Si noti l'*Appendice IV* sull'ordinamento dei *Triunfi* « secondo l'opinione dei più savi ». A pag. 69 riga 4 manca una parola (« usare »?).

il titolo di *Libro di Musica Ms. di Salvator Rosa*, cioè una raccolta di poesie per musica che il Rosa aveva messo insieme traendole da' suoi amici.

Dopo che il Burney se ne fu giovato, ed altri appresso a lui, il bel volume scomparve, e solo nel 1948, cioè ieri l'altro! tornò alla luce, essendo stato acquistato dal collezionista Rosenthal di Oxford, che ne ignorava la storia.

La fama di musicista — nel senso preciso di compositore di musica — venne tuttavia al Rosa proprio da questo *Libro di musica*, essendosene male interpretato il titolo nel senso che oggi esprimeremmo dicendo « poesie di S. Rosa per musica » ovvero (e più esattamente) *Libro di musica di proprietà di S. Rosa.*

La dimostrazione del Limentani è a questo riguardo ineccepibile, e pur chi ama rappresentarsi bizzarramente multiforme l'immagine del Rosa, deve rassegnarsi a vedergli cadere questa foglia d'alloro, come l'altra di rivoluzionario accanto a Masaniello. Sono « restauri » (direbbe l'amico Billanovich) che occorre operare sul romantico ritratto colorito da Lady Morgan.

Dalla testimonianza del *Libro di poesia* anche gli viene sottratta qualche aria e cantata, ma in compenso qualcuna glie ne viene restituita; sicchè il suo bilancio lirico resta in pareggio, entro cifre, s'intende, assai modeste.

Molto più considerevole ed attivo è il secondo « inedito », che consta di 48 lettere autografe conservate al Fitzwilliam Museum di Cambridge e di due esistenti al British Museum, tutte quante indirizzate all'amico suo G. Battista Ricciardi, al quale sono anche dirette le più che duecento di recente pubblicate da Aldo de Rinaldis (Roma, Fratelli Palombi, 1939).

Evidentemente tutte facevano parte dello stesso *corpus*, e se queste cinquanta se ne staccarono, sarà stato per un atto di indiscrezione di chi tutte le vide in casa Ricciardi. Ne è prova quel loro numero tondo. Alla fine la loro venuta al predetto Museo di Cambridge si deve (come in altri casi) alla liberale intelligenza del collezionista Charles Fairfax Murray, che, ad evitare la dispersione del suo tesoretto, lo affidò alla custodia di un ente pubblico. Così le 48 lettere furono regalate al Museum, restando però un poco misteriosa la via da loro seguita fin lì.

Una duplice buona sorte attendeva poi così l'un gruppo come l'altro delle lettere che diremo *ricciardiane*; le 206 che giacciono — o forse giacevano? — nella Biblioteca Vittorio Emanuele di Napoli, furono « mirabilmente curate » da Aldo De Rinaldis; e lo stesso giudizio, che è del Limentani, può ripetersi per queste cinquanta pubblicate da lui e benissimo illustrate nei riguardi storici e culturali.

Se una riserva oso avanzare formulando questa giusta lode, essa riguarda il commento linguistico, che è un poco scarso e ci lascia un

po' perplessi innanzi a certe espressioni che ondeggiano tra il napoletano e il romanesco. Certo non ci troviamo innanzi alla limpida loquela toscana del Cellini, il cui ricordo sorge vivo quando si parla di quest'altro vivacissimo scrittore, artista autodidatta. Si intende che questa giunta all'epistolario Ricciardiano non modifica il giudizio che si possa dare di tutto il complesso, ma lo allarga e lo conferma. Il Rosa è un conversatore d'un brio indiavolato che percorre audacemente tutta la gamma delle variazioni stilistiche, dall'effusione dei moti di triste stanchezza o di appassionata affettuosità, alla birichina libertà con cui dice il fatto suo agli avversari usando allegramente quelle parole che noi usiamo sostituire con gli ipocriti puntolini. « Le lettere sono uno dei migliori esempi di prosa del Seicento » dice il Limentani (pag. 31) e forse esagera; ma nei limiti dell'intento epistolare gli si può consentire. A seconda dei momenti il diletto amico è la Signoria Vostra (se non è per ischerzo) o è un *voi* meno cerimonioso, o un intrinseco *tu*; ma in ogni caso predomina lo slancio dell'amicizia che si colorisce in un ardore amoroso: « Compatitemi, che chi ama teme. Sono innamorato di voi e tanto basta » (p. 101).

La cosa non è senza esempi nel secolo precedente; ma se (per esempio) nell'animo appassionato di un Michelangelo non sorprende, fa un po' di meraviglia nel brusco o scettico autore delle *Satire*. Comunque, considerando che in ogni coppia amorosa vi è l'elemento attivo e il succube passivo, ci spieghiamo come il Rosa si atteggi qua e là a sentimentale « patito » d'amore, pure nei rispetti della scialba figura di G. B. Ricciardi.

Accanto a questo amore di maniera, vi è, o dovrebbe esserci, quello — unico e degno — per la Signora Lucrezia, « donna senza pari al mondo » (pag. 153). È noto — e in questa lettera si rende anche più noto — come la convivenza con la Signora Lucrezia gli procurasse delle noie con il Santo Uffizio; ma a noi resta difficile immaginarla nella soave femminilità d'una Laura. Con tutto il rispetto, ella ci appare piuttosto come una coniglietta che gli figliava cuccioli a ripetizione, dei quali il Rosa conservava, come un buon allevatore, un esemplare unico, salvo a sostituirlo con un altro quando la morte gli rapiva il precedente. Saturno divorava i figli; Salvatore li esponeva ai trovatelli.

No, no. Il degno suo amore è quello che si effonde in fogli di poesie e in tele di quadri, « atteso che nelle cose che s'appartengono alla reputazione della mia arte vivo soverchiamente geloso e sospettoso » (pag. 71). E ad un artista non dobbiamo chiedere di più.

Ecco, dunque, il suo amore, che solo gli colorisce la vita; e quando la stanchezza dell'età lo allontana da quell'esercizio dell'arte, ogni altra passione gli si estingue. Perfino quella dell'eccellenza della fama « ove suo cuore intese », come il maggior pittore e il più forte flagellatore dei vizi del secolo.

Quattro lettere dei musicisti Cesti e Minucci al solito Ricciardi, ed una di costui ad ignoto, occupano l'Appendice. Quest'ultima pesantemente erudita ci dà il senso della dotta polvere che spira dalla libreria di Don Ferrante.

L'arguta osservazione e non vana è del Limentani.

E. CARRARA.

WALTER BINNI. — *Preromanticismo italiano.* — Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1948; in-8°, pagine 366 (Collana di saggi diretti da S. Macchia).

GIULIO MARZOT. — *Il gran Cesarotti.* — Firenze, Nuova Italia », 1949; in-8°, pp. 404 (Collana critica).

A chi segua con qualche attenzione le direzioni delle indagini storiografiche degli ultimi decenni, non può sfuggire un rinnovato interesse per il '700 e per le sue manifestazioni nei vari campi dello spirito. Chi non ricorda, per limitarsi all'Italia e agli studi più strettamente letterari, i saggi e le ricerche dei tanti che, sia pure con vario interesse e diverso metodo, hanno non soltanto approfondito molti particolari del panorama culturale settecentesco, specialmente per quanto riguarda gli scrittori d'estetica e di dottrine letterarie, ma anche l'arte del Goldoni, del Parini, dell'Alfieri, del Vico stesso (1)? Nè si tratta di un interesse casuale, di una coincidenza di curiosità erudite, ma invece — ci sembra — di uno dei più seri sintomi del progressivo distacco contemporaneo da alcuni aspetti del romanticismo, distacco che ci invita ormai a guardare con più serena coscienza storica non soltanto al romanticismo stesso, ma anche a quei movimenti di cultura e di letteratura (come l'illuminismo, l'Arcadia, il preromanticismo) da cui esso è nato, e a rivedere e integrare i giudizi e gli schemi che i critici romantici, dal Foscolo al De Sanctis al Carducci, ci hanno lasciato del '700. Quale meraviglia dunque se ora si aggiungono ai lavori già esistenti sull'argomento, due grossi studi sul preromanticismo, rispettivamente del Binni e del Marzot? La coscienza storica, a cui sopra si accennava, ci sembra specialmente viva e consapevole di sè nel saggio del Binni: non a caso infatti egli si è accinto a questa sua recente prova, ma proprio giungendovi dopo uno studio sul mo-

(1) Basta scorrere a questo proposito l'aggiornata bibliografia (che è poi, assai più che una bibliografia, una rassegna ordinata ed equilibrata del lavoro critico, non solo letterario, sul '700) aggiunta da M. FUBINI al suo recente studio *Arcadia e illuminismo*, nel volume complessivo *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949, pp. 573-595.

mento in cui il romanticismo si innesta alla cultura e al gusto contemporanei (*La poetica del Decadentismo*), e poi altri su alcuni grandi poeti romantici italiani (*Vita interiore dell'Alfieri, La nuova poetica leopardiana*), con un percorso ideale che non può non testimoniare il progressivo approfondirsi in senso storico di un problema critico inizialmente nato da una vivace esperienza attuale. E non a caso — si può aggiungere — egli ora annunzia, dopo aver indagato il preromanticismo, nuovi studi sul romanticismo, particolarmente sulla poetica dei grandi romantici neoclassici (1). Questa fervida esigenza storica (in cui si disciplina — non bisogna dimenticarlo — una fine e mobile sensibilità impressionistica) ha cercato, fin dal saggio sul decadentismo, una sua impostazione metodica, in quello che il Binni chiama studio di « poetica »: ma mentre in quel primo volume il critico forse non aveva ancora del tutto chiari i limiti e la portata del concetto (non ben distinguendosi talora — come fu osservato — poetica e poesia) ormai in questo ultimo libro esso si presenta assai più meditato e consapevole dei suoi limiti. La « poetica » di un periodo o di uno scrittore — chiarisce ora il Binni — « è quel complesso vitale « di intenzioni, di aspirazioni culturali, che lega l'espressione poetica « al mondo spirituale senza cui essa non sarebbe nata: e lo lega non « casualmente, ma proprio riducendolo tutto in termini di poetica, che « è sempre il tramite rigoroso fra indiscriminata esperienza e poesia » (p. 5). Una nuova categoria spirituale, dunque, idealmente intermedia fra la *materia della poesia* e la *poesia*, per riferirci alla distinzione crociana che anche il Binni ha presente? Per quanto il critico parli di « tramite rigoroso », forse egli non intende giungere a questo: ci pare piuttosto che egli cerchi — inserendosi in una delle più dibattute e vive questioni della metodologia contemporanea (2) — di reagire, mediante il suo concetto di poetica, ad un possibile irrigidimento della distinzione crociana, possibile quando questa non venga intesa come irrequieta e immanente dialettica spirituale fra la poesia e il mondo storico da cui sorge e in cui assiduamente rifluisce, e quando in particolare si astragga da quel più specifico alone di preferenze psicologiche e stilistiche, di gusto letterario, di « poetica » insomma, nel quale sembra condensarsi, idealmente approssimandosi alla poesia, la più generale esperienza storica. Nel Binni c'è invece, vivissimo, il senso dell'inquieto movimento che vibra tra la materia della poesia e la poesia, e inversamente fra la poesia « realizzata » e l'ansia che sorge,

(1) A p. 246 del saggio che viene qui recensito. Si veda già l'articolo *La poetica neoclassica in Italia* in *Belfagor*, 1950, fasc. 1, pp. 19-27.

(2) Non è difficile indicare il più cospicuo precedente ideale del Binni in L. Russo, e particolarmente in alcune pagine della *Critica letteraria contemporanea* (Bari, Laterza, 1946, vol. II, pp. 32-35, 58-67, e in genere nel capitolo dedicato al Gentile). V. ora dello stesso critico *La « Storia » del De Sanctis* in *Belfagor*, 1950, fasc. 3, pp. 268-69, e *La poetica del Petrarca* in *Belfagor*, 1948, fasc. 5, pp. 541-43.

nello spirito sempre insoddisfatto, proprio da quella poesia raggiunta, ansia di nuovi arricchimenti, di nuove sintesi poetiche. « Quando ... « la sintesi reale è ottenuta sì che la poesia raggiunge i suoi limiti « estremi che fanno parlare di musica, di beatitudine... » — diceva già il Binni in un saggio sul Cesarotti (1), che è poi il nucleo primo di questo volume — « allora lo spirito avverte una sazietà e cerca nuovi « elementi da porre in sintesi; e se il risultato a cui tende può essere, « da un punto di vista assoluto, uguale, da un punto di vista storico « è certo che il movimento preromantico muove alcune richieste che « tendono a dare una faccia nuova, più personale, più sensibile (in « effetto più turbata, meno riuscita) alla sintesi stessa ». In queste parole è già il filo conduttore dell'indagine del Binni sul preromanticismo: delineare appunto la storia di quelle aspirazioni sentimentali e stilistiche, profonde e anche velleitarie, di « novità », che si levano dalla sintesi pariniana arcadico-illuministica, e che, attraverso influenze straniere ed echi di precedenti italiani, costituiscono quel flutto, ben determinato entro confini letterari, di « poetica », che scorre non casualmente, ma secondo una linea storicamente ricostruibile, verso la poetica rivoluzionaria, ma di nuovo completa e salda, dell'Alfieri, e anche, — legandosi al gusto neoclassico — a quella del Foscolo e del Leopardi.

Punto di partenza è dunque la sintesi pariniana, in cui il Binni (in coerenza con l'interpretazione del Croce e sostanzialmente anche del Fubini) non vede nessun turbamento preromantico, ma una « sensibilità » ancora razionalistica e illuministica, un equilibrato e sano amore del concreto. Qualcosa di nuovo si comincerà invece ad avvertire in spiriti artisticamente meno dotati, ma più inquieti, come nel Bettinelli (un gusto critico già più sentimentale che razionalistico, un'accentuazione tenera e femminea della sensibilità pariniana); negli scrittori del « Caffè », che sommuovono, proprio nelle loro precise ricerche psicologiche, « la libera attività di una sensibilità eccitata », quasi provocandone la ribellione « contro la saggezza scientifica che l'aveva descritta e indicata »; nell'individualismo « rozzo, contenutistico, vitale » del Baretti, e nelle sue calde affermazioni dell'intraducibilità della poesia (particolarmente nel « Discours »). — Ma forse ancora più importanti in una storia di « poetica » appaiono al Binni i traduttori italiani di testi preromantici stranieri (anche se inconsapevoli del nuovo che portano — quanto a immagini, a giri sintattici, a cadenze sentimentali — nella tradizione italiana) e in particolare il Cesarotti, che gli sembra la figura centrale di questa mediazione. Per il Binni il Cesarotti non è una personalità profonda di pensatore e neppure di poeta: egli rimane essenzialmente illumi-

(1) *M. Cesarotti e il preromanticismo italiano*, in *Civiltà moderna*, n. 6, 1941, n. 1, 1942.

nista nel suo pensiero estetico e critico, anche se la sua « spregiudicatezza di europeo moderno » gli consente « un senso più vivo e libero della lingua »; nè d'altra parte, come poeta, egli possiede veramente un accento originale. La sua opera positiva è un'altra, squisitamente di « poetica »: « mettere in luce il nuovo, ma renderlo assimilabile alla letteratura italiana », formare insomma un « impasto » sentimentale e stilistico « letterariamente provvidenziale », che costituirà una importante piattaforma per la prossima rivoluzione dell'Alfieri e dei romantici italiani (1). Tale funzione di mediazione, preparazione e conciliazione il Binni riconosce anche ad altri scrittori, pur distinguendo attentamente fra i risultati smorzati e tenui di un Bertola e di un Fantoni e il vigore sorprendente del Pignotti (nella *Tomba di Shakespeare*); fra il poetare popolaresco della Saluzzo-Roero e il gusto dell'orrido e del macabro del Viale e del Gargallo, che poi si disciplina in una più solida struttura compositiva in Alessandro Verri; e insiste poi specialmente sul « grave stil nuovo » del Pindemonte, in cui, sia pure senza eccezionali risultati poetici, la nuova tensione preromantica si fa equilibrio e misura stilistica. Certo — riconosce il Binni — soltanto nella « poetica » alfieriana sono definitivamente rovesciati il gusto e la concezione di una poesia tranquilla e decorosa: solo in essa l'arte diventa senz'altro « liberazione fonda- « mentale della condizione dell'uomo, il sentimento, e sua vita sempre « più intensa ». Ma si può veramente comprendere questa poetica, se si trascura il suo vivo legame con quella preromantica in cui essa sorge « decisiva, ma non arbitraria »? In realtà — può rispondere il Binni e con lui chiunque abbia senso e gusto della storia — « pur « nella originalissima singolarità alfieriana, al suo gusto, al formarsi « della sua letteratura » sono ben presenti « la cadenza cesarottiana e, « attraverso quella, le suggestioni del preromanticismo europeo, « l'amore per il concreto, e il gusto violento della lingua barettiana ».

Storia di « poetica » dunque questa del Binni, e non di poesia, d'intenzioni e di aspirazioni e non di arte raggiunta: ma non risulta essa in concreto utile anzitutto alla comprensione della poesia, proprio entro il suo limite consapevole? Certo la poesia del *Giorno* e quella del *Saul*, in quanto poesia, sono inconfondibili personalissime creazioni, che la poetica non condiziona; ma la ricca e mossa linea costruita dal Binni, che ci rende storicamente conto delle differenze e delle relazioni tra la poetica pariniana e quella alfieriana, non ci aiuta in definitiva a « caratterizzare » con più approssimazione i motivi psicologici e stilistici di quelle poesie stesse, i quali si agitano, sia pure allo stato di aspirazioni e intenzioni non obbligatorie, nelle loro rispettive

(1) Lo spunto di questa idea è forse in alcune lucide osservazioni di M. Fubini, nel succoso profilo del Cesarotti contenuto nell'Antologia « I Classici italiani » diretta da L. Russo, Firenze, Sansoni, 1941, vol. II, p. 903.

poetiche? Nel caso particolare sarà almeno da sottolineare come la ricerca del Binni, oltre che permettere una più precisa indicazione e caratterizzazione dei rari lampi di poesia dei preromantici minori (p. es. del Pignotti e del Pindemonte), giovi a confermare e a stimolare l'approfondimento della grande poesia alfieriana, proprio nella direzione più intima (meno « politica ») aperta dalla più alta critica contemporanea. E non parliamo degli usufruimenti (in questo volume solo accennati), che il Binni stesso od altri potranno fare di questa indagine, rispetto alla qualificazione dei temi sentimentali e della tecnica di altri poeti come il Foscolo e il Leopardi.

Ma direi che lo studio del Binni porti un preciso contributo anche alla più generale storia della cultura e del costume settecentesco proprio nella sua specifica impostazione di storia di « poetica », come ben determinata zona di vita spirituale. Non è possibile soffermarsi su risultati particolari, ma anche dalle generalissime linee che si sono tracciate, non è difficile vedere come proprio nella zona della « poetica » acquistino forte rilievo alcune figure come il Bettinelli, Alessandro Verri, il Baretti, il Pindemonte, e il Cesarotti in particolare, i quali invece finiscono per apparire più o meno sbiaditi non solo in una distinzione di poesia e non-poesia, ma anche in una storia dell'estetica o della politica o dell'etica settecentesca. Tutto il preromanticismo del resto acquista, se visto da questo angolo di « poetica », un aspetto più ricco di quello che ci presenta lo schema romantico del « rinnovamento civile e nazionale » (e anche qui il Binni si innesta sulla linea della storiografia contemporanea più matura): e se il critico giustamente rifiuta di insistere sul solo « sentimentalismo » (come invece si nota negli studi del Van Tieghem, del Monglond e del Trahard), che almeno in Italia gli appare corretto e integrato da un « rigoroso senso del concreto », egli tuttavia pone decisamente l'accento sul valore del movimento nel campo specifico del gusto letterario, indicandolo in definitiva come « un urto potente » della aulica tradizione italiana « sui suoi tipici baluardi di canto metastasiano e « di decoro pariniano ».

Assai diversa da quella del Binni appare l'impostazione del volume del Marzot, il quale, oltre che una monografia sul Cesarotti, vuol essere anch'esso — come dice il sottotitolo — « un saggio sul preromanticismo italiano ». Anche qui non sarà inutile rifarsi alla personalità dello studioso, e ricordare come le sue prove precedenti più impegnative si muovano essenzialmente nel campo della storia dell'estetica e della critica, più che in quello dell'indagine della poesia e della letteratura in senso stretto. Il Marzot, anche in questo recente lavoro, si aggira di preferenza nella zona di ricerche che gli è più cara, e dedica buona parte delle sue pagine ad analisi delle opere di estetica, di critica e di retorica del Cesarotti, riassumendole e commen-

tandole con molti e dotti riferimenti e confronti con le dottrine letterarie, italiane e straniere, del '600 e del '700. Viene così lumeggiata la posizione dell'abate padovano nella « querelle des anciens et des modernes », che egli non meditò veramente per il suo contenuto retorico, ma intese piuttosto come contrapposizione di una cultura francese razionalistica ad una cultura umanistica-nazionale; il suo atteggiamento, non di filosofo sistematico, nelle discussioni estetiche intorno al predominio della ragione o del gusto nella poesia; le sue dichiarazioni incerte nel campo della retorica e in particolare sul problema dei generi letterari; il suo intervento spregiudicato nella questione allora tanto discussa delle traduzioni dei testi classici, e in particolare di Omero; la sua opera infine di « filosofo delle lingue » che mescola spunti nuovi (giudizioso arricchimento della lingua, sensata indipendenza dalla tradizione, interesse per la lingua parlata) a idee conservative (ragione e gusto come correttori della natura, accoglimento della teoria sensistica del Condillac). Tutti argomenti questi già affrontati nella monografia incompiuta dell'Alemanni — a cui si debbono, come si sa, le prime ricerche sistematiche intorno al Cesarotti — ma ripresi qui dal Marzot con una più aggiornata sicurezza di informazione (appoggiata su letture ampie e di prima mano) e con una visione meno romanticamente negativa della mentalità e del costume settecentesco (1). E ancora al Marzot spetta il merito di aver allargato la sua indagine alla personalità religiosa, morale, politica e sociale dell'abate padovano, dandoci anzi su quest'argomento un capitolo che l'Alemanni trascurò, o non fece in tempo a scrivere.

Anche rispetto alle pagine dedicate dal Binni al Cesarotti, non si può non riconoscere che « la ragionevole pedanteria » del Marzot (per usare una sua espressione) riveli e sottolinei alcuni tratti che potrebbero utilmente integrare — specie nel campo culturale — quel ritratto tracciato talora un po' alla brava. Eppure proprio chi ripensi al vivace e rapido capitolo del Binni, in cui i contorni dell'abate padovano — inserito decisamente in una storia di poetica — si riempiono di vitalità storica insospettata, potrà avere l'impressione che dal saggio del Marzot la figura del « gran Cesarotti » esca un po' incerta e scolorita e quasi non degna di un lavoro così impegnativo. E forse non dipende dall'andamento un po' monotono dell'esposizione, che non sempre pone in adeguato rilievo i punti veramente fondamentali e le conclusioni; ma piuttosto dall'impostazione stessa della ricerca che, analizzando e discutendo — con osservazioni, singolar-

(1) Non pensiamo tuttavia con il Marzot (e con il Bertana, a cui risale l'appunto) che il saggio dell'Alemanni sia solo « la storia di un intelletto ». In realtà l'A. dedica molte pagine, tra le migliori del suo libro, alle definizioni dei temi dominanti nelle traduzioni ossianiche, e anche allo stile e alla metrica, su cui fa osservazioni precise, anche se non sempre accettabili.

mente, spesso accettabili (1) — gli aspetti culturali e morali del Cesarotti, non li riconduce poi risolutamente al nucleo in cui questi aspetti, — anche e proprio nelle loro contraddizioni, ondeggiamenti e debolezze, — trovano, secondo noi, la loro più concreta giustificazione: la sua personalità di letterato entusiastico e sensibile, di provvidenziale e paziente mediatore di due letterature e di due gusti. Questo centrale aspetto letterario del Cesarotti — o, come direbbe il Binni, la sua « poetica » — non ci sembra invece che dal Marzot sia abbastanza sottolineato. Ce lo prova la scarsa attenzione concessa proprio alle traduzioni ossianiche, che di quella poetica sono la prova più viva e feconda, e in genere allo stile e al fatto propriamente letterario; la rarità — in un libro così ricco di riferimenti — di confronti tra il Cesarotti e i letterati preromantici contemporanei, come gli altri traduttori, Alessandro Verri, il Baretti, il Pindemonte. Ce lo prova infine persino l'ultimo capitolo, il cui titolo (« Arcadia romantica ») ci farebbe sperare una trattazione dell'opera di mediazione del Cesarotti, e che invece — pur contenendo osservazioni parziali degne di interesse (2) — nel complesso si dilunga sulla produzione letteraria meno significativa del padovano (la *Pronea* e le altre *Poesie originali*): così che non ci meraviglieremo se alla fine il Cesarotti sia ricondotto all'Arcadia e al Metastasio, con una conclusione che sarà anche lecita per quei versi, ma che perde di vista la parte letterariamente più viva dello scrittore. E non vogliamo qui alludere soltanto alle traduzioni ossianiche, ma anche (se è lecito aggiungere una impressione personale) a molta della prosa del Cesarotti (specialmente nelle note dell'Ossian e nell'epistolario) il cui importante valore di novità e media-

(1) Anche in queste tuttavia si desidererebbe, particolarmente nella discussione delle teorie estetiche e linguistiche del C., una più storica « pietas », un confronto meno severo con l'estetica dell'intuizione (p. es. a p. 46, 56, 78, 203, 205). Si veda invece l'esemplare equilibrio del profilo del Fubini e delle note da lui apposte ai passi dottrinari trascelti per la citata Antologia e — più particolarmente per la posizione linguistica — le pagine di A. Schiaffini (*Aspetti della crisi linguistica italiana nel '700* in *Festschrifte fur H. Jaberg*, Halle Saale, 1937, pp. 175-195) e di di A. Viscardi (*Il problema della costruzione nelle polemiche linguistiche del '700* in *Paideia*, 1947, pp. 192-214) che pongono in luce la funzione mediatrice del C. anche in questo campo. Non molto convincenti sono poi le osservazioni del M. sulle idee politiche del C., di cui ci sembra sopravvalutato l'antinazionalismo che riflette ancora, secondo noi, un vago cosmopolitismo settecentesco, e che invece, secondo il M., lo renderebbe « superiore » all'Alfieri e persino al Gioberti (pp. 244-5). (Sul sostanziale conservatorismo e sulla incertezza delle idee politiche del C. si veda ora S. Romagnoli, *Melchiorre Cesarotti politico*, in *Belfagor*, 1948, fasc. 2, pp. 143-58). Più equilibrate invece le considerazioni sulla religiosità del C., di cui si indica il colore affettuoso e sensibile, e sulla morale fatta di tollerante e moderata saggezza; e in particolare ottimo il capitolo sul Cesarotti critico.

(2) Per esempio sul suo appassionamento pratico nella lettura della nuova poesia (pp. 284-285). Non mancano neppure accenni alla funzione mediatrice del C. (p. es. a p. 283), ma essi non ci sembrano sufficientemente sottolineati.

zione letteraria è lasciato un po' in ombra anche dal Binni: prosa spigliata e tenera, calda e decorosa, che forse ha operato storicamente almeno come quella più prepotente del Baretti, e la cui eco si avverte, se non nell'Alfieri, nella prosa foscoliana e in quella dei saggi giovanili e di molte lettere del Leopardi (1). E. Bigi.

PIERO NARDI. — *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa.* — Milano-Verona, Mondadori, 1949 (pp. XI-926).

GIUSEPPE GIACOSA. — *Teatro.* Con prefazione e a cura di Piero Nardi. — Milano-Verona, Mondadori, 1948. Voll. due (pp. XX-1138 e 1026).

DELFINA DONELLI. — *Giuseppe Giacosa.* — Milano, Soc. ed. « Vita e Pensiero », 1948 (pp. IX-126).

I lavori del Nardi costituiscono — lo si può dir serenamente, — il contributo più importante che fino ad oggi si sia portato ad una conoscenza concreta del Giacosa e dell'opera sua. E facendo seguito a quelle Vite del Boito e del Fogazzaro (i grandi amici del Giacosa) che il Nardi medesimo aveva pubblicate rispettivamente nel 1938 e nel 1942, accompagnandole con l'Opera Omnia dei due scrittori, completano una trilogia che illumina di luce nuova tutto un ambiente letterario e morale dell'Italia di fine Ottocento. Un ambiente: meglio, un gruppo di artisti vissuti in un'intimità fervida, modesta e, si direbbe, familiare.

Il materiale inedito sul quale è costruita la nuova opera biografica del Nardi, — documentaria come le precedenti, — proviene dalla Casa Giacosa di Colleretto Parella e dall'Archivio Carandini. Vi si aggiungono, naturalmente, i carteggi Giacosa-Fogazzaro e Giacosa-Boito, in parte già utilizzati. (E si deve alla fortunata circostanza che quest'ultimo epistolario fosse allo studio per la nuova biografia, se fu sottratto alla distruzione dell'Archivio fogazzariano di Vicenza, causata da bombardamento aereo). Due sole lettere compaiono del

---

(1) Vorrei almeno riferire un passo di una lettera in francese all'Ab. Taruffi (in *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, Firenze, Le Monnier, 1946, vol. II, p. 255), di cui non tanto il concetto quanto il tono e il modulo musicale torna curiosamente nella nota lettera del Leopardi allo Jacopssen: « Les chagrins les plus cuisants ne « nous viennent que du sentiment, et sans le sentiment ce n'est pas la peine de vivre. « C'est pourquoi quelques soient les détresses d'un homme sensible, je ne voudrois « point les changer ni avec la froide indolence des âmes léthargiques, ni avec les « fades et bruyant plaisirs du vulgaire ».

carteggio del Giacosa coll'altro grande suo amico, il Verga, dal quale molto ci attendevamo. Ed è peccato che manchino nell'Archivio di Parella le lettere alla moglie, che sarebbero state importantissime per completare il ritratto del Giacosa familiare (1).

Confessa il Nardi nell'introduzione di aver provato un sollievo spirituale, una forma di consenso, nell'accostarsi alle memorie del Giacosa. Dobbiam dire che di tale interiore disposizione è rimasta traccia nel libro: un'opera congeniale coll'autore che studia, chiara e familiare come lui, anche nello stile.

Ne vien fuori anzitutto un quadro di famiglia, una famiglia borghese stretta intorno al padre (un piemontese all'antica, magistrato, monarchico, diffidente fino all'ultimo nei riguardi del Garibaldi). È tutta una tradizione di affetti e di saldezza morale che alimenta e sorregge la vocazione dello scrittore (« Tutto quello che ho fatto di buono, è opera vostra »). E il più schietto valore del libro sta forse nella rievocazione di un'atmosfera, — meglio, di un costume, di una vita morale che par remota. Il giovane Giacosa, dapprima ribelle, è vinto, assorbito a poco a poco dalla forza della tradizione familiare, e ne diviene a sua volta un elemento attivo, il custode, pur conservando di fronte ad essa una sua libertà spirituale.

Giuseppe Giacosa: la figura che vien fuori dal libro non è sostanzialmente diversa da quella che conoscevamo, ma tanto più robusta, più ricca di affetti. Un galantomone come suo padre, col cuore in mano; poco aperto alle astrazioni, lontano dai tormenti spirituali, ma di una piena sanità e schiettezza morale. Era ottimista, nemico di ogni musoneria, affettuosissimo verso familiari ed amici. (Un po' facile agli entusiasmi, anche, e alle amicizie; un po' mondano. È vero che l'epistolario è intimo solo nella misura che può raggiungere di solito una lettera a un familiare. E in questa famiglia, poi, chi scriveva sapeva che il suo foglio, qualunque fosse il destinatario, veniva letto di regola a voce alta in casa. Onde le lettere son piene di una cordialità un po' rumorosa, raccontano minuziosamente gli avvenimenti e le gioie, più che le preoccupazioni, della giornata, ma poco rivelano del lavoro vero, silenzioso dell'artista).

Lo stesso ambiente letterario italiano, nel quale il Giacosa si fa strada a poco a poco, rimane sempre colorato della luce bonaria nella quale gli era apparso; quelle figure ci sfilan davanti tutte quante semplici e alla buona, come lui le vedeva nel suo ottimismo. E ricordo qui certi biglietti del Carducci dai quali vien fuori un gustosissimo

---

(1) Alcune sviste nella lettura degli autografi (ma non sono che nei). P. 269: « Vecchio, per *viver* quell'acerbo... », si legga: *vincer*; p. 533: « *più valle* alpina », nel biglietto del Carducci, sarà probabilmente « *più bella valle* alpina »; p. 745: nella conferenza Colombiana, « *Aver* tutto quanto chiama » guasta tutto il periodo. Si legga « *non* tutto quanto chiama ».

ritrattino del poeta — tutto ispido e scontroso di fronte alla cordialità robusta, mai scoraggiata, del Piemontese. — La scapigliatura, la scorgiamo attraverso la Società torinese « Dante Alighieri », un'accolta di giovani a modo che tenevano ordinatissime riunioni domenicali in un'aula dell'Università. E il dannunzianesimo, fin dal suo primo apparire, sarà apertamente respinto, come costume prima ancora che come gusto letterario.

Il libro del Nardi rimarrà fondamentale per ricostruire la storia esterna delle opere del Giacosa, seguire il lavoro di composizione di ogni commedia e il complesso delle critiche dei giornali del tempo. Ma su questo telaio, il biografo vuole anche tracciare la storia interiore del teatro giacosiano, una storia che tenga conto di tutti gli elementi, anche i più minuti, della sua opera. E qui si entra nel vivo del dibattito sul Giacosa artista, che a tutt'oggi è ben lontano dall'essere risolto.

Nella storia della critica giacosiana si può disegnare una linea maestra, che parte, — prima che dal Croce, — da un saggio del Muret del 1905, al quale si rifà in gran parte lo stesso Croce nel profilo compreso nella *Letteratura della nuova Italia*. « Nessuna delle opere del Giacosa deriva armoniosamente dalla precedente e si collega logicamente alla seguente ». E se manca questa coerenza interiore, è segno che manca nell'autore una vera personalità poetica. La storia del Giacosa non sarebbe che la storia degli influssi che egli accolse diligentemente, dal romanticismo della *Partita* e di *Trionfo d'amore* al verismo di *Tristi amori*, allo psicologismo ibseniano dei *Diritti dell'anima*. Ancora di recente il Petrocchi, negli *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento* (1), mantenendosi stretto a questa tesi di un Giacosa eco, non voce, del secondo Ottocento, arrivava sulle tracce del Croce a svalutarne affatto il teatro (ridotto a nient'altro che a documento frammentario e disorganico di una posizione storica), in confronto alla prosa narrativa — specie di *Novelle e Paesi Valdostani*, — dove, nell'aria gelida e pura della montagna, sarebbe il vero centro poetico della sua opera, il suo senso autentico, vivido, delle cose e delle persone.

Di fronte a tale tradizione critica, ormai così saldamente radicata, non c'era, si può dire, se non un libro di Mariano Rumor, del 1940 (2), che si proponesse di dimostrare proprio il contrario, e cioè che nel teatro di Giacosa si scorge lo sviluppo autonomo di una coscienza artistica, la quale si vien liberando man mano del soggettivismo romantico e arriva a rappresentare figure oggettive, accettate o respinte, per altro, in nome di un ideale etico. Un libro pieno d'im-

(1) Torino, De Silva, 1948, pp. 37-50.
(2) *Giuseppe Giacosa* (Saggio). Padova, CEDAM.

pegno e di buone intenzioni, che finisce però col dare dell'artista un'immagine tesa, quasi spasmodica, lontanissima dalla realtà. (Che avrebbe mai detto il buon Giacosa, se avesse appreso che la sua arte era « una tormentosa ricerca di un piano di supremo equilibrio, nella continua catarsi da se stesso »?).

Tuttavia, il Nardi si schiera dalla parte del Rumor, a difesa della interna unità e originalità del teatro giacosiano. La sua tesi è questa. Fin dal principio c'è nell'opera dello scrittore piemontese una visione drammatica della realtà come urto di opposti. Da un lato la realtà conforme all'ideale (gli affetti domestici, la tradizione, la fedeltà alla legge morale), dall'altro la realtà delle passioni e dei vizi, ex lege, violenta, evitanda. Nel corso di una lenta maturazione interiore il Giacosa giunge a poco a poco a smorzare il contrasto, imparando a guardare alla realtà passionale con comprensione e pietà.

Che dire di una simile tesi? Questo, per lo meno: che è troppo rigida e assoluta, come di solito le formule. Onde avviene che l'autore, preoccupato di far rientrare ad ogni costo ogni opera nello schema che lui stesso ha costruito, finisce col forzare il vero carattere di non poche commedie. Per limitarci a un esempio: sappiamo con certezza che *La tardi ravveduta*, la commedia dell'attrice diventata gran dama, che alla fine si pente e ritorna al teatro, ebbe un'origine del tutto esterna, e addirittura mondana. Mentre già l'autore si accingeva ad affrontare il realismo dei *Tristi amori*, rimandò ad altro momento il lavoro di composizione, perchè la duchessa Ida Visconti gli aveva chiesto una commedia per una recita di filodrammatici dell'alta società nell'ambiente sfarzoso della sua villa di Cernobbio. Si doveva pensare a qualcosa di elegante, in versi, in costume: un'occasione per le dame di sfoggiare qualche bella acconciatura all'antica. La duchessa avrebbe desiderato da un Giacosa un tema medioevale, e l'autore ci si fermò per un momento, poi preferì il Settecento, che gli pareva si prestasse meglio a un soggetto gaio con una punta garbata di sentimento. Così nacque *La tardi Ravveduta*. Ma il Nardi vuole inserire ad ogni costo anche questa commedia nella storia di un'evoluzione artistica, ogni momento della quale deve rappresentare una tappa nuova, e allora vi scorge « un abbassamento dell'ideale al piano della realtà » e addirittura una palinodia della forma sentimentale di *Partita a Scacchi*. Ma di un'autocritica, e meno che mai di una parodia di se stesso, per conto mio, non scorgo traccia alcuna! Pietra tombale sul sentimentalismo della *Partita*? Ma anzi una ripresa — sulla strada del realismo! — una ripresa sia pur lieve, sia pur sorridente dell'antica grazia sentimentale. Le parole di Isabella al giovane attore, che sembran riecheggiare alcuni versi della *Partita*, non sono ironiche, ma tenere! Esprimono la nostalgia di un mondo passato che se è solo quel del teatro, non per questo è meno sospirato e dolcemente rimpianto. *La tardi ravveduta* anche

a me pare rappresenti un momento isolato, un indugio, nella strada dell'artista. E in realtà un certo eclettismo, una certa dispersione, non si può fare a meno di notarli, leggendo di seguito i due volumi di questo teatro. Piuttosto che la tensione continua di ricerca e di autocritica che i suoi nuovi critici gli attribuiscono, in Giacosa io vedrei semplicemente una probità di artista dignitoso, di commediografo che sa e rispetta il suo mestiere e cerca anzitutto, serenamente, di scrivere delle *buone* commedie, che incontrino il favore del pubblico, e, com'era naturale, segue le tendenze del suo tempo, o le precorre con intelligenza, mantenendo sempre una sua lindura, un suo decoro formale. Una storia d'artista vien fuori, in questi due volumi: dal romanticismo sentimentale della prima giovinezza, da quella prima immagine un po' di maniera del « poeta », a una fedeltà al vero sempre più grande, ad una interiorizzazione del vero, uno studio di anime. E c'è anche una storia dello stile giacosiano, che dopo le giovanili declamazioni, ornate, cantate, si va impoverendo, si riduce a un dialogo semplicemente parlato, scarno e intenso, pieno di cose taciute. Ma è sviluppo che avviene naturalmente, tranquillamente, direi, in un uomo che man mano si matura e approfondisce la comprensione degli uomini e l'esperienza dello scrivere. Ed è sviluppo che non esclude pause, deviazioni, riprese, che non si può dire obbediscano a una profonda consapevolezza d'artista. Osservando il Giacosa nella sua intimità con artisti severi come il Boito o il Verga, non si può fare a meno di riconoscere che è meno rigoroso di loro. C'è un fondo di vero in quel che scriveva alla duchessa Visconti (in un momento — è bene avvertire — di facile euforia, di quelli che seguono a un successo mondano): « ... Ora che è « passato, quel secondo atto mi costò in sostanza poco tempo e poca « fatica. Ad Arrigo [Boito] questi ragionamenti non piacciono: egli « non ammette il compiacimento per un'opera d'arte che non sia perfetta; ma egli è impeccabile... A me intanto, un successo teatrale « vuol dire coscienza tranquilla e agio di pensare serenamente ad altri « lavori, e lei che è un po' più mortale dell'amico nostro, sono sicuro « che mi darà ragione » (1).

È pur certo che nel corso intero della sua vita d'artista, attraverso il variare delle esperienze e del gusto, permangono e si approfondiscono via via alcuni motivi a lui particolarmente cari: la poesia degli affetti familiari, degli ideali domestici, calati entro una realtà talvolta acre ed avversa; la salda fiducia in un mondo morale. (Si è accusato Giacosa di indulgere alla morale delle famiglie della buona borghesia; ma quella morale nella sua forma più sana è anzitutto la sua, sono i principi nei quali egli crede profondamente, col suo

(1) NARDI, *Vita e tempo di G. Giacosa*, p. 549.

equilibrio e il suo tenace ottimismo). Lo stesso verismo in lui ci appare fasciato da un velo di bontà pietosa e gentile. Ma questi motivi intimamente suoi vanno ricercati al di sotto di un'onda di influssi esterni, di echi. E qui, ampliamo pure il panorama, e parlando dei *Diritti dell'anima*, per esempio, nominiamo accanto e prima di Ibsen il Fogazzaro di *Daniele Cortis*, come vogliono il Rumor e il Nardi, e insistiamo pure sul Goldoni, più di quanto faccia il Nardi. (Quanta parte dell'opera di Giacosa nasce da un motivo goldoniano? Si vedano, che so io, in *Sorprese notturne* quelle due ragazze che fanno baruffa, perchè ognuna crede che l'uomo apparso sotto le loro finestre sia venuto per lei. Non sono ancora la Rosaura e la Beatrice del *Bugiardo*? E la moglie trascurata, offesa, e tenacemente devota dell'*Onorevole Ercole Malladri* parla ancora con la dolce fermezza della *Moglie saggia*).

Dal Musset al Becque, dal romanticismo al verismo, allo psicologismo... Questi due volumi del Teatro giacosiano costituiscono un complesso documentario di prim'ordine per la storia del teatro italiano di fine ottocento e degli influssi da esso subiti. Vi compaiono, controllate sugli autografi, ove esistano, e sulle prime e posteriori edizioni, pressochè tutte le pagine scritte dal Giacosa per le scene. (Di commedie vere e proprie che si debbano ritenere perdute, non restano ormai che gli *Affari di Banca* e *Teresa*, della quale però compare quel rifacimento che ebbe il titolo di *Luisa*) (1). Si rileggono cose rarissime, e oggi, si può dire, sconosciute, come quel frammento di libretto per Perosi, *Caino*, ripubblicato di sull'autografo, con qualche variante rispetto al testo accolto nel *Corriere della Sera* del 1902, o come la commedia incompiuta in versi *Il punto di vista* (neppure nominata finora dalle bibliografie giacosiane), che ricompare arricchita dell'inizio del secondo atto e di un prologo molto notevole, dove l'autore si dimostra giunto ad una serena, equilibrata visione della realtà, che può apparire, dice, tutta rosea o tutta nera a seconda del « punto di vista », ma che in realtà è un misto di bene e di male.

Ma la novità più importante di questa edizione del Teatro giacosiano è senza dubbio costituita dalle quattro commedie interamente inedite, che il Nardi ha tratto dagli autografi di Casa Giacosa. Tutte e quattro presentano quadri di vita sociale e morale, satireggiata a

(1) Sarebbe stata certo buona cosa pubblicare in appendice il rifacimento in tre atti della *Gente di Spirito* che fu preparato per le scene, e del quale esiste ancora un copione autografo senza titolo. Esso infatti presentava novità sostanziali rispetto alla precedente edizione a stampa in cinque atti: soprattutto, lasciava alla passione la vittoria sul moralismo; testimonianza di un momento nuovo nella storia di Giacosa artista.

volte con grande asprezza. Tre appartengono al periodo giovanile: *I figli del Marchese Arturo*, rappresentata la prima volta a Milano il 1° dicembre 1873, *Intrighi eleganti*, rappresentata a Torino l'8 maggio 1874, e *Gli annoiati*, che sul manoscritto reca una data dello stesso anno, 31 agosto 1874, ma fu rappresentata solo quattro anni più tardi. Di questa prima rappresentazione il Nardi non indica la data precisa, che fu il 5 aprile 1878, al Teatro Carignano di Torino (1).

La quarta commedia, *L'Onorevole Ercole Mallardi* (o Malladri), che sull'autografo manca della 6ª scena del III atto, è posteriore: composta nel 1884, fu rappresentata il 20 ottobre dello stesso anno a Torino (2). Interprete era la Duse, ma la commedia cadde ugualmente, e in modo clamoroso, come eran cadute le precedenti che ho nominate, ad eccezione di *Intrighi eleganti*. Eppure valeva la pena di riportarle alla luce, non solo come documenti della storia dell'artista, ma anche per la freschezza di certi motivi che qua e là vi si incontrano, non indegni del più schietto Giacosa. Dolcezza della vita casalinga, fiducia nell'ideale familiare come in qualcosa di assoluto (« Io mi faccio della felicità un'idea buona e semplice. ...Un bel quar- « tierino, simpatico; una lampada che mandi una luce calma; mio « marito... avrà lavorato... tutto il giorno a un lavoro piacevole ed « elevato; tu col padrino verrete a passare un po' di sera con noi...; « si discorrerà insieme, e nessuno, del mondo... ci verrà a importu- « nare ») (3).

Ma la commedia più notevole fra le inedite è senza dubbio *Gli annoiati*. Non per la sua bellezza, chè anzi è statica e grigia, ma per un motivo particolare. Il Nardi vi trova « non so che presentimento

---

(1) Aggiungo queste altre notizie, per completare la documentazione fornita dal Nardi sulla fortuna del Teatro giacosiano. La commedia era allo studio già il 29 marzo, al Carignano, presso la « Compagnia della Città di Torino » diretta da Cesare Rossi. L'andata in scena però dovette essere differita per la cattiva salute dell'attore Andrea Maggi; si finì per rappresentare la commedia senza di lui, con la Campi nella parte di Livia, la Leigheb in quella della Contessina, il Marchetti nella parte di Gianni, il Rossi, Claudio Leigheb, il Colombari. Era un momento in cui la voga del Giacosa a Torino era grande: in marzo si era recitata ancora *La partita a scacchi*, e a fine marzo la Compagnia Emanuel dava al Gerbino una parodia del *Trionfo d'Amore*. Ciò nonostante, *Gli annoiati* segnarono un insuccesso netto. Agli applausi di stima, rivolti a un autore così conosciuto ed amato in Torino, il pubblico reagì vivamente. La commedia fu replicata una volta sola, il 7 aprile, e sostituita poi, il 12, con *Acquazzoni in montagna* del Giacosa medesimo. *Terenzio* nella « Rivista drammatica » della *Gazzetta del Popolo* del 13 aprile, si mostrava assai duro colla commedia. « Il primo atto, un ricamo elegante, ma negli altri, i « caratteri dei personaggi, invece di svolgersi si annebbiano, mentre l'intreccio ri- « mane statico ». Fu uno dei momenti più tristi della vita del Giacosa. Lo stesso giorno della sconfitta definitiva, il 7 aprile, alle 5 del mattino, gli moriva il padre.

(2) Si corregga qui la « Cronologia » posta in appendice alla « Vita » del Nardi. Alla p. 897, la data del 28 gennaio 1885 va riferita alla seconda rappresentazione.

(3) *Intrighi eleganti*. Atto V, scena 5ª.

dei *Tristi Amori* », ma c'è qualcosa di più, c'è in nocciolo la situazione iniziale del dramma della maturità. E per parte mia sono convinto che il nostro artista prese lo spunto per la sua opera più bella proprio da questa commedia dimenticata (come aveva fatto del resto altre volte: si veda la *Luisa* tratta da *Teresa*). Poniamo mente al tema degli *Annoiati*. C'è un avvocato, innamoratissimo della moglie, che si logora sul lavoro per farla vivere negli agi; ed è così generoso, poi, che si è preso nello studio, come collaboratore, un gentiluomo rovinato, e divide con lui gli onorari, mentre l'altro gli corteggia la moglie. « Il tuo occhio limpido e calmo, fatto per vedere il bene » gli dirà un amico affettuosamente, e par già un ritratto di Giulio Scarli. Persino certe battute della commedia si ritroveranno, quasi invariate, nei *Tristi Amori*: quando, per esempio, l'avvocato difende, contro lo scetticismo dell'amico, l'uomo nel quale ha riposto fiducia, e spiega come l'abbia preso con sè (1).

Più tardi, il galantuomo ingannato incomincia a sospettare, e allora, per venire in chiaro della verità, usa anche lui, come farà Giulio, la sua tecnica d'avvocato: i confronti, la valutazione delle testimonianze; ed escogita infine questo espediente, di chiedere un prestito al supposto rivale in presenza della moglie, convinto com'è che se essa è colpevole non potrà tollerare la cosa. Perchè a una donna colpevole rimane ancora questa specie di probità. « Che il marito... « renda un servizio all'amante... non se ne cura, ma che l'amante « lo renda al marito... è cosa che le ripugna... È un reato di rispetto « verso chi ella offende... » (2).

Analogo (ma non architettato; avvenuto per fatalità, come tutta la vicenda) sarà il fatto che determina la catastrofe nei *Tristi Amori*. Analogo, eppure tanto più delicato. Sarà il prestito del marito all'amante, che i due colpevoli non potranno a nessun patto accettare, e non solo per fierezza, ma per un rispetto che nutrono ancora verso il galantuomo che hanno ingannato. L'interesse grande di uno studio comparato delle due commedie sta in ciò, che permette di misurare sul concreto, su un canovaccio rimasto quasi invariato nell'impostazione, la strada percorsa dal Giacosa artista verso il realismo. Più semplice, più intensa la vicenda. Negli *Annoiati* la storia dell'inganno è dispersa e soffocata in un intreccio aggrovigliato col quale l'autore si è proposto di satireggiare la gente oziosa, che

---

(1) Atto II, scena 1ª. *Achille*: Già. Tutto ciò è molto bello.
Ferdinando: È semplice. Un bravo giovane.
Achille: E poi... elegante.
Ferdinando: Resti del naufragio.
Altrove (Atto I, scena 2ª): « Come sei buono! » mormora la moglie, quando il marito le annuncia un regalo, proprio mentr'essa gli è venuta meno. Si ripensi al valore analogo che assume in *Tristi Amori* il regalo del taglio di velluto.

(2) Atto III, scena 8ª.

nella sua noia concepisce e fomenta desideri colpevoli. Non c'è passione. La donna non ha consumato il tradimento, non ha che civettato. E non è nemmeno innamorata, e il suo corteggiatore oscilla fra lei ed un'altra, e se pensa di andarsene, è per sottrarsi alla sua civetteria. Da questa vasta e grigia tela, il Giacosa toglierà il nodo vivo dei tre personaggi, li isolerà nella loro sofferenza. (Giulio Scarli, il tradito, è soprattutto solo. Invece di un amico fidato, come il protagonista della vecchia commedia, non avrà che il chiacchierio frivolo di un Ranetti). Quello che era un gioco di civetteria, si è incupito, è diventato dramma, retto da una fatalità nella quale anche l'amante, quella figura così incolore, diventa uno sventurato a cui si deve perdonare. Alleggerita del moralismo che pesava sulla vecchia commedia, la vicenda è tutta avvolta di una soavità dolorosa di affetti, dove sta forse la nota personale del realismo del Giacosa. Non ci son più due coniugi soltanto: c'è una famiglia, una bambina, e il tema intimo della commedia diventa la profanazione di un focolare domestico.

Ed è qui che ricompare, — ripreso molto da vicino, — uno dei motivi antichi, profondi del Giacosa: un motivo che l'artista aveva già impostato in quella *Luisa*, rifacimento di *Teresa*, che fu rappresentata a Torino nel 1879. Il Nardi non attribuisce a tale commedia una grande importanza nella storia del Teatro giacosiano, ma a torto, secondo me. Basta guardare al di sotto del tema vistoso e facile che era già nella primitiva commedia, basta lasciar da parte la figura nera di quel marito, nell'assenza del quale la moglie cede all'innamorato devoto, e fermare invece l'attenzione su un personaggio introdotto nel rifacimento, — quello del padre, — per scorgere nella situazione qualcosa di quel che diventerà il tema essenziale dei *Tristi amori*. Il vecchio, tenero padre di uno dei due amanti, è il custode di una tradizione domestica di rettitudine; ed è proprio in casa di lui, davanti alle memorie della famiglia, che l'adulterio viene vissuto. Quando il vecchio ricorda il tempo in cui tutti quegli oggetti,

> ... Tutti quei simboli familiari...
> ... che vediamo
> Derisi nelle farse, servivan di richiamo
> Contro i ciechi traviamenti del senso acceso... (1)

gli amanti si sentono come smarriti al suo cospetto, consapevoli di aver compiuto una profanazione. Mormora la donna:

> ... Che trista derisione, il rispetto
> Di quell'integro vecchio! Or or, quando mi ha detto

(1) Atto III, scena 1ª.

Quelle sue confidenti parole, a me! ho temuto
Di svelargli ogni cosa...
No, la coscienza è sveglia, e tuo padre ha ragione.

Essa sente tutto il peso, la tristezza della loro falsità, in quella casa così pura:

Rimpiango la bugia
Continua della nostra vita (1).

Più tardi i due decideranno di separarsi, faticosamente, con tutti gl'indugi della passione e le contraddizioni della gelosia:

... È da un pezzo, sai, che prevedo
Questo giorno; è venuto, e mi rassegno...
... Ne avrai molto dolore
Da principio, n'è vero?... Promettilo...
... Potrai dar la tua mano
E il tuo nome... e il tuo cuore... Sarà molto lontano
Quel giorno, non è vero? (2).

Parole ancora avvolte in un'onda sentimentale, che ritorneranno tutte, però, — scarnite, tronche, — nella grande commedia, a darle il tono inconfondibile di amarezza. Ecco dove sono le lontane radici dei *Tristi amori*.

Il nodo del dramma, in *Luisa* (come già in *Teresa*), era sciolto dal suicidio della protagonista. Suicidio brusco, inatteso, che aveva suscitato disorientamento e dissensi tra il pubblico, e del quale nemmeno l'autore si mostrava convinto nella lettera dedicatoria al Sacchetti. Ma come fare uscire l'adultera dalle strette dove era serrata? Se penso ora alla chiusa dei *Tristi amori*, a quel ritorno dell'adultera che fu giudicato una facile concessione all'ottimistica morale borghese, mi par di vederci invece una soluzione, — dettata da animo nuovo, — al problema rimasto altra volta sospeso. Lo scrittore nella sua età matura, giunto non tanto al verismo, quanto a una conoscenza più piena della verità delle passioni, sa bene che c'è anche una realtà della casa e del dovere familiare. E invece di risolvere il suo dramma d'amore con un gesto romantico di disperazione, fa sì che la donna, se pur dolente, se pur carica di rimpianto, si pieghi ad accettare la sua consueta realtà. La quale è certo grigia, senza speranza, ma è ancora la realtà della casa, del dovere verso la figlia, del vincolo affettuoso radicato da tanto tempo nel cuore. *Luisa* ha una notevole importanza storica. Ci aiuta a cogliere sul nascere questo verismo giacosiano smorzato in un'aura di tenerezza, e ci aiuta pure a capirne la sincerità.

---

(1) Atto III, scena 3ª.
(2) Atto III, scena 6ª.

Nella scia del Rumor si è messa anche Delfina Donelli con il suo *Giacosa*, un libretto arruffato e ingenuamente encomiastico (« Gia- « cosa invece nell'arte drammatica, anche quando tentava il nuovo « era maestro! Sembra quasi che egli possa ragionare più poten- « temente dell'Ibsen: tratta le anime come Bacone trattava la na- « tura ») (1).

Non è il caso di insistere nella critica (però non si potevano almeno evitare certe sciattezze formali?). Preferisco notare che mi è parso convincente il rapporto istituito dall'autrice fra l'ultima commedia del Giacosa, *Il più forte*, e una pagina del volume *Impressioni d'America* dove si parlava dello sdoppiamento, consueto in America, tra la vita selvaggia degli affari e la vita amorevole di famiglia. Quel contrasto tra padre e figlio che sarà il perno del dramma nasce dunque di lontano, dal vivo dell'esperienza morale del Giacosa. Il Nardi ne potrà tener conto per difendere il suo assunto.

La Donelli pubblica alcune lettere inedite del Giacosa e del Ricordi all'Illica, che, integrate da quelle che compaiono nella *Vita* del Nardi, mi sembra chiariscano in modo definitivo i confini della collaborazione fra i due librettisti di *Bohème*, di *Tosca*, della *Butterfly*. Risulta dunque da una lettera del Giacosa, datata 22 marzo 1893 (non 92, come scrive la Donelli), che fu l'Illica a trarre dal romanzo del Murger il libretto della *Bohème* nella sua ossatura drammatica, e nella stessa divisione in atti e in scene. La medesima cosa si può asserire per *Tosca*, il cui libretto risulta composto dall'Illica fin dal 1893, mentre, com'è noto, il Giacosa vi lavorerà, a più riprese, ancora nel 1899, alla vigilia della prima rappresentazione. In che consistette dunque il lavoro del Giacosa? Nella rielaborazione formale del testo, nello stringare e ridurre le scene e raddrizzare i versi, secondo le sue stesse esplicite attestazioni (« Se voi avete ricorso a me, l'avete fatto per desiderio di forma poetica e corretta ») (2). Fermati questi limiti, non si vede perchè la Donelli tenda a ridurre talmente l'importanza dell'opera del Giacosa. L'argomento ex silentio che essa trae dal biglietto del Puccini all'Illica dell'8 luglio 1897 (« Ho bisogno del- l'opera tua, dei tuoi lumi, dei tuoi consigli; così non si va avanti! ») (3) cade di fronte ai documenti pubblicati dal Nardi, che dimostrano come il Giacosa avesse consegnato al Ricordi il libretto *ultimato* della *Tosca* fin dal 6 dicembre dell'anno prima, e si fosse in seguito rimesso ancora una volta, per desiderio del Puccini, all'opera di revisione e di modifica.

Fu un lavoro estremamente lento e faticoso. Il Giacosa sentiva tutto l'impaccio di una collaborazione imposta a distanza, che gli toglieva

(1) D. DONELLI, *Giuseppe Giacosa*, p. 95.
(2) Lettera del Giacosa al Ricordi del 1896 in NARDI, *Vita* etc., p. 764.
(3) DONELLI, *op. cit.*, p. 64.

ogni libertà d'ispirazione. Doveva continuamente disfare e rifare il suo lavoro, per obbedire alle mutevoli esigenze del musicista, senza poter conoscere una nota della musica di *Tosca*. Tuttavia continuava a faticare con vero scrupolo d'arte. (« Non mi sento di buttar giù alla carlona purchessia ») (1). Della finitezza artistica del libretto si sente lui, e lui solo, responsabile. Per quanto riguarda la forma poetica, dunque, si può ben concludere che i libretti sono opera sua. E anzi la storia della loro composizione fornisce una delle prove più convincenti della sua probità d'artista. L. GUARALDO.

ARTHUR LIVINGSTON. — *Essays on modern Italian Literature.* — New York, S. F. Vanni, 1950; in-16°. pp. 197.

In questo volume della collana « Old & New Sheaves » (2) sono raccolti dal Prezzolini alcuni dei più significativi articoli del suo predecessore sulla cattedra d'italiano nella Columbia University, collaboratore per anni alla *Book Section* del *New York Herald Tribune.*

I saggi, che vanno dal 1918 al '43, possono essere interessanti per controllare un metodo critico comune a molti Americani, che fanno i letterati con fervidissima e pronta assimilazione dei dati nella misura la più varia e vasta, ma senza princìpi se non quello solo del buon senso, con empirismo liberale e insieme limitato, concreto nel dissolvere con ironia certe nostre aeree complicazioni, ma quasi ciechi di fronte a tanti degni problemi. Essi sono vagamente consci di questa loro natura e se ne schermiscono come possono: nel saggio (1924) sull'*Uomo finito* di Papini all'accusa europea di deficienza di vita spirituale sapete che risponde il L.? Che il suo paese « vanta 200.000 preti che impartiscono qualcosa come 5 milioni di prediche all'anno; senza contare l'YMCA, ecc. ... ». Riconosce però la critica meritata in larga misura. Niente quindi di trascendentale ci si può attendere da questi saggi, fra cui quello sull'idealismo di Gentile (1938), movendo dal comprensivo studio di Roger W. Holmes

(1) Giacosa a Ricordi. NARDI, *loc. cit.*

(2) La collana è diretta da Giuseppe Prezzolini e comprende per ora oltre questo: V. PARETO, *The ruling class in Italy before 1900*; G. D'ANNUNZIO, *Naval Disarmement Conferences*, 1921-22, tutti e due editi nel 1950, e prossima una raccolta di articoli 1945-49 di G. PAPINI in originale.

(*The Idealism of G. Gentile*, N. York, 1938), giunto alla « logica del concreto » confessa di trovarla inintelligibile e nota che lo Holmes « la capisce » ma « conclude: Questa dottrina oltrepassa tutte le altre nelle difficoltà che s'incontrano nello sforzo per capirla ». La *sua* conclusione è che l'idealismo gentiliano soddisfa in Italia, come i nuovi movimenti religiosi nel mondo protestante, gli stessi bisogni che negli S. U. sfociano nelle varie dottrine « of physical health and spiritual therapeutics », come peraltro quei movimenti in Europa finiscono poi in qualche dottrina politica. Insomma, a parer suo, in un sistema come il crociano e il gentiliano « ultimo e decisamente « minimo per importanza è il problema del pensiero idealistico italiano « in sè — i suoi rapporti con l'idealismo precedente e con altre scuole « filosofiche ». Invece lo interessano le influenze letterarie, morali, politiche sul vasto mondo della cultura. Da questo punto di vista il L. s'interessò a lungo del Croce, con slancio di simpatia (qui: *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, 1929; *Sinfonia etica su tre motivi*, 1933, cioè saggio sulla *Storia d'Europa nel secolo XIX*, *La medaglia Butler a B. Croce*, 1920) mentre altrove (*La storia come storia della libertà*, 1941) si lagna dell'astrusità, dell'espressione troppo erudita per il lettore americano. In quest'ultimo saggio il L. rivela il suo fondamentale incorreggibile empirismo eclettico nel non accettare « la di- « visione delle storie attualmente esistenti in storie che sono storie e « storie che sono non-storie »: si capisce che per lui basti mettersi con l'intenzione di fare delle storie per riuscirci, perchè qualcosa di interessante si dirà sempre, anche senza tanti princìpi e armamenti dialettici (1).

Assai interessanti a questo proposito sono i punti di vista politici del L. verso l'Italia. Dopo aver riconosciuto « fra le molte realizza- « zioni del Fascismo anche questa: che concorse a creare la fama di « Croce in regioni ove la Filosofia dello Spirito non sarebbe stata che « oggetto di indifferenza », sfoga il suo antifascismo riconoscendo a Croce il merito di « raccogliere quasi la storia del suo paese in una solida ben impastata palla di neve per lanciarla con disprezzo su quei socialisti in cappello a staio... (i fascisti) »! Tosto lo salva dalla volgarità tempestosa di questa immagine assimilando il principio crociano che in fondo « si può entrare nella vera storia solo purificati da tutte le emozioni e dalla lotta contemporanea ». Ma venuto al punto di spiegare che cosa sia il crocianesimo dice: « Poichè un giorno

(1) Cfr. ad es., per i nuovi avviamenti teorico-critici americani, il relativismo estetico di BERNARD C. HEYL, di cui C. Pellizzi ha tradotto i *Nuovi orientamenti di Estetica e di Critica d'Arte* (Milano, Longanesi, 1948); su di lui nota F. Rossi Landi (*Heyl e l'estetica del relativismo*, in *Lettere Italiane* n. 3, 1949): « La mentilità dello H. è tipicamente americana per certe sue evasioni dalla « problematica considerata necessaria da gran parte della tradizione nostrana . Peraltro i princìpî dello H. sono sotto vari aspetti altamente costruttivi.

« fui chiamato al telefono da un editore, che domandò: — Volete « dirmi in trenta secondi che cos'è la dottrina crociana? —, dal mo- « mento che io avevo tentato più o meno per venti anni di scoprirla « per mio conto, dissi semplicemente: — Mettete sulla carta tutte le « idee che avete sull'essenza dell'arte. Il crocianesimo è tutto il con- « trario ». « La critica americana — afferma sempre il L. — è tutta « nello spirito sociale della presente età americana: essa vuol scoprire « a che serve l'arte, come contribuisce alla diffusione delle nuove « (o vecchie) idee... ». Ancora: « Il problema dei giovani (e vecchi) scrittori americani è di scoprire che cosa vuole la gente. Croce non « si degna di preoccuparsi di tale scienza. È questo un problema tanto « misterioso quanto quelli più ideali che egli tenta di risolvere così « magnificamente ».

Il L. gusta molto meglio la *mera* letteratura italiana, di cui è tale fautore che in *Letteratura Italiana nel 1900* (1926) trova come curiosa fatalità che la sua influenza sia riconosciuta per molto meno di quanto meriterebbe. Il caso opposto sarebbe quello della Francia, « capace di vendere i suoi prodotti intellettuali ad un prezzo sopra la pari ». Si spiega la cosa ammettendo che la forte schiettezza delle idee italiane (Machiavelli, Bruno) sia troppo *shocking* di fronte al riguardoso e forse un po' ipocrita « senso comune » francese. Così in Italia si avrebbero oggi (1926) tre geni di portata universale ancora misconosciuti: Croce, Pareto, Pirandello. Per il primo nota che proprio il suo carattere « italiano » gli ha nociuto, per Pareto, che il suo caso è « more gloomy still » (*e. g.* Walter Lippmann nel *Phantom Public* cita dozzine di economisti e politici ma non Pareto, da cui pure « deriva più o meno direttamente ogni idea profonda »...); di Pirandello in particolare tratta in due altri saggi (1924, sull'*Enrico IV*, 1933, su *Uno, nessuno e centomila*): fa riserve sulla bizzarria dei suoi concetti, ma lo elogia sempre con slancio. Noi oggi siamo in grado di giudicare più oggettivamente questa grande e discussa figura: *Il fu Mattia Pascal*, che andava per la maggiore, è un romanzo di così scarsa ispirazione (a parte quelle interessantissime due o tre idee) e così detestabile espressione da potersi quasi prendere come opera di un novellino che non sa scrivere; i *Sei personaggi* probabilmente fra dieci anni saranno ritenuti affatto noiosi. Le novelle rimangono una gran bella cosa, ma è proprio il Pirandello meno « internazionale ». Un'acuta osservazione: certi Puritani americani trovano (ad es. nei *Sei Personaggi*) qualcosa che le persone di buon gusto non notano: « che la situazione fondamentale è talvolta immorale ». Il L. risponde: « immorale « se desiderate, ma cristiana e cattolica! Senza venti secoli di Trini- « tarismo, più o meno, il latino triangolo sessuale, *colla sua mistica « attitudine verso le relazioni familiari*, sarebbe impossibile ».

Interessano le considerazioni sulle *Correnti della Letteratura Italiana* (concorda col Tilgher che « il dilettantismo dannunziano è

« realmente più vicino ai nuovi modi dell'età crociana di quanto si « sia supposto ». Così accoglie e sviluppa le tesi del Tilgher a proposito del contrasto fra vecchio e nuovo dramma: quello « accettava « l'organizzazione sociale come un organismo fisso e traeva l'emozione « drammatica dal conflitto dell'individuo con le infrangibili restri- « zioni... »; questo, influenzato dal neoidealismo, da Bergson, dal prammatismo americano, dal relativismo, si chiede filosoficamente di fronte alla vita: « Cos'è la realtà? La personalità? La moralità? ». Esso concentra l'attenzione sulle contraddizioni della vita, sull'incoerenza, il flusso dei mutamenti... « Il primo corollario ' crociano ' del « *Leonardo* era che la vita ha da essere creata e non accettata: di « qui la ribellione contro ogni passività ». Come particolare ricordiamo che il L. definisce « immortale » Oronzo Marginati (Luigi Lucatelli), autore di *Come ti erudisco il pupo*, non molto più noto da noi che per il titolo. Più interessanti ancora le pagine sulla letteratura sotto il fascismo (1939) con acute osservazioni sul rapporto tra letteratura e politica: « I movimenti politici corrispondono a profonde trasforma- « zioni del corpo sociale: le quali spesso si manifestano nella lette- « ratura e talvolta assai in anticipo sul movimento politico. Di qui « un errore di valutazione. Le prime manifestazioni in letteratura « sono prese come cause della rivoluzione politica mentre le susse- « guenti manifestazioni letterarie vengono prese come effetti ». In verità, « i due movimenti sono, parzialmente, espressioni delle medesime forze ».

« L'idealismo storico di Croce e il fascismo di Mussolini esprimono « ambedue l'aspirazione ad una calda fede in un'età sempre più scet- « tica » (inaccettabile come analogia); « la mussoliniana *nazione* di *stato fascista* è lo *spirito* crociano vestito in camicia nera » (*pas raté*). « La letteratura del '70, '80, '90 rilevava l'aspirazione agli ideali « civili, moralità elevata, integrità intellettuale ». Ora si vuole (« Papini ») « la scorciatoia dritta alla ricchezza, potenza, donne e celebrità ». Ora trovate (*e. g.* in Papini) « disprezzo delle deità costituite, « cultura come parata senza interesse della verità, dilettantismo, « compiacimento della autocontraddizione e del mutamento d'opi- « nioni, gusto della frase, *arte pura*, ... languore mistico. Papini faceva « con le parole nel 1914 ciò che i fascisti faranno con l'olio di ricino « nel '20 ». In fondo però il L. ha simpatia per Papini — un'ironica e guardinga simpatia — (v. *Papini racconta le sue avventure intellettuali*, 1924, a proposito di *Un uomo finito*). Segue ancora una nota sulla *Common Cause* di G. A. Borgese (rispettosa ma con piccole riserve) e un lungo articolo su Gaetano Mosca, politico ed economista liberale di alto interesse ma poco noto in Italia, vicino al Pareto nella tradizione machiavellica. Chiude la serie una rassegna deliziosa dell'Italo-Americano, *La Merica Sanemagogna* (1918, dalla *Romanic Review*). Ma non staremo a dilungarci su questo noto e interessantis-

simo articolo indicato dal Menarini come « certo il miglior lavoro, ancor oggi indispensabile, riguardante l'italo-americano di New-York » (v. Alberto Menarini, *Ai margini della lingua*, « Biblioteca di Lingua Nostra », VIII, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 145-208).

A. Scaglione.

ANNUNZI

Antonio Marzi. — *La tomba terragna di Giovanni Boccaccio.* — Certaldo, 1949. In-8°, pp. 95. [Ci spiace di non essere ufficialmente iscritti nel ceto dei Dotti di Certaldo, perchè non ci fu per ciò concesso di partecipare al Convegno nazionale di essi Dotti specializzati certaldesi, adunati dal 29 al 31 ottobre 1949 per « accertare e riconoscere ufficialmente » la tomba di Giovanni Boccaccio fra le molte che facevano pavimento alla chiesa a lui cara dei santi Michele e Iacopo, per la quale il novellatore di fra Cipolla lucrava indulgenze e adunava reliquie nel gran *bazar* di Avignone. Non par dubbio che in una di esse *tombe terragne*, come piace di dantescamente chiamarle all'ingegner Antonio Marzi, il quale del culto sepolcrale boccaccesco è l'apostolo tra i Dotti di Certaldo, la ambigua devozione del grande certaldese abbia per più secoli attesa l'estrema certezza; pur troppo però alle più recenti indagini essa apparve vuota, come la cella dell'antico tempio al Nume Ignoto. Ravenna ed Arquà conobbero analoghe manomissioni. « E senza tomba giace il tuo Sacerdote, o Talia »... Ma non crediamo sia ragione di dolercene troppo e di troppo battagliare, quando ciò che interessa il pietoso ricercatore di estreme reliquie (ci si perdoni l'ovvia reminiscenza foscoliana) non è veramente la presenza o la dispersione di quelle misere ossa, ma il significato della storia che continua ad affaticarle di moto in moto.

In questa, per esempio, della *Tomba terragna* del Boccaccio dà a pensare il fatto che egli avrebbe, morendo, disposto che il luogo della sua sepoltura fosse lasciato scegliersi dagli « actinentibus et vicinis suis », fuori dunque della sodalità familiare, mentre il fratello Iacopo vorrà dormire con il padre, con il nonno, sotto lo stemma della scala inclinata. È questo un segno del perdurante contrasto fra i diritti della legittimità del sangue affermati da Iacopo e l'altera rivendicazione dei diritti dell'ingegno e della gloria avanzati dal poeta e dai suoi amici? proponiamo il quesito a Giovanni Billanovich perchè aggiunga quest'altro ai suoi ingegnosi « restauri boccacceschi ».

Nel centro della chiesa, nel piano rialzato del prebisterio passarono i devoti così frequenti che il calpestío logorò l'iscrizione e l'im-

magine del sepolto, senza che i duri secoli sembrino essersene doluti, finchè al principio del gentile secolo XVI (1503) una più sensibile sollecitudine sottrasse iscrizione ed effigie al sacrilego logorìo, per opera del vicario della Repubblica e con lo scalpello d'uno scolaro di Leonardo. Firenze torna ad essere memore de' suoi figli.

Poi viene il Seicento, a spianare uggiosamente la varietà dei piani e a sostituire gli antichi sepolti con i santi nuovi. Il cenotafio del Boccaccio cede sulle pareti il posto alla cantoria per la Beata Giulia di Certaldo.

Poi viene la saggezza dei regimi illuministi; e una *nuova legge* impone, o per meglio dire, consiglia di collocare i morti « fuor dai guardi pietosi » e nella custodia sostituisce ai frati i preti secolari. Non risulta bene da queste pagine come le cose andassero, ma risulta che le reliquie del novellatore sospetto ai chierici, andarono disperse; e allora un poeta inglese ed anticattolico insorse, poetando all'Italia, contro le iene bigotte. Si tratta, come si intende, di Lord Byron. Un secolo dopo, circa il 1921, l'Italia si mostra nella sua precisa immagine burocratica di una Commissione nominata dal Ministero della P. I. fra letterati e antropologi — scienze e lettere positivisticamente congiunte e convocate in un Congresso Nazionale per decidere non si sa bene che cosa. E. Carr.].

Piero Bigongiari. — *L'elaborazione della lirica leopardiana.* — Firenze, ed. Marzocco (Coll. « Misure », n. III), 1948, pp. 134. [È la rsitampa di uno studio giovanile edito nel '37, arricchito però, come avverte l'autore stesso, di una premessa e di aggiunte e modificazioni degne di nota. Ad ogni modo la linea fondamentale del lavoro è rimasta quella di un'indagine della elaborazione — come dice il titolo — della lirica leopardiana, condotta sugli appunti dello *Zibaldone*, sui disegni e progetti, sulle tracce in prosa, sugli abbozzi, sulle varianti e correzioni, su quell'ampio materiale insomma che fortunatamente ci è rimasto in varia misura per la maggior parte dei *Canti*. Tale campo è già stato esplorato dai leopardisti (chi non ricorda gli studi del Moroncini, del Levi, del Carrara e più recentemente del De Robertis, del Fubini e del Contini?), ma il saggio del Bigongiari ha fini più ampi e ambiziosi di quelle ricerche, inteso com'è a ricostruire « dal modo di lavorare... tutta intera la personalità del Leopardi ». In concreto il programma così formulato (in cui è facile avvertire una suggestione della poetica del Valéry) si riduce ad un usufruimento, più largo di quanto normalmente si faccia, del materiale dell'elaborazione per una interpretazione critica: né vorremo per questo dichiararci insoddisfatti, poichè pensiamo che tali indagini abbiano un'utilità soprattutto pedagogica, che cioè, se servono ad una considerazione più agile e ricca della vita della poesia, se offrono preziosi avvii e conferme, non possono poi veramente sostituire l'in-

terpretazione critica (e basterà per la discussione metodica rimandare all'esauriente e conclusivo articolo di G. Contini: *La critica degli scartafacci*, in *Rassegna d'Italia*, ott.-nov. 1948).

Entro questi limiti il lavoro del Bigongiari interesserà indubbiamente gli studiosi del Leopardi, specialmente per alcuni usufruimenti assai fini (ad es. delle correzioni dei *Piccoli Idilli*), per alcuni spregiudicati assaporamenti di varianti (ad es. dei *Patriarchi*) e per molte altre osservazioni sparse che non è qui il luogo di citare. Difficile ci sembra tuttavia cogliere nel libro una sicura e limpida linea storica (si segue in sostanza come interpretazione-base quella del De Robertis, sia pure contaminata con spunti — non sempre i migliori — del De Sanctis, del Vossler e dello Zottoli); anche le interpretazioni dei singoli canti si vorrebbero sovente più precise e impegnative (ad es. della *Quiete*, del *Sabato*, del *Canto Notturno*, e specie degli ultimi Canti). Nè sempre giova la particolare sensibilità di lettura del Bigongiari, che, attenta alla « modernità » del poeta, vorremmo più severamente sorretta e corretta da una disciplinata preparazione storico-filologica. A qualcuno infine potrà sembrare non del tutto opportuno il linguaggio stesso del critico, spesso vago e allusivo, e che talora si compiace di una intimidatoria oscurità (il « dolce stil nuovo » del Pancrazi?) specialmente nella « Premessa » e nelle parti aggiunte in questa seconda edizione. E. Bigi].

Walter Binni. — *La nuova poetica leopardiana.* — Firenze, ed. Sansoni, 1947, pp. 150. [Anche in questo saggio leopardiano il Binni cerca di equilibrare la sua inquieta sensibilità tecnica e psicologica e la sua esigenza di disciplina storica, la sua preparazione crociana e la sua esperienza di lettore contemporaneo, attraverso l'impostazione metodica a lui cara di « studio di poetica », studio cioè di quel piano della vita spirituale idealmente anteriore all'espressione poetica, di quel « tramite rigoroso fra indiscriminata esperienza e poesia » del quale dunque si può e si deve tracciare la storia (tanto quella del « periodo » quanto quella interna del poeta), sulla quale concretamente si innesta la vita inconfondibile della poesia realizzata. Nel caso del Leopardi uno studio condotto in tal senso sembra al Binni autorizzare una considerazione storicamente più aderente e complessa dell'ispirazione del poeta: e in particolare l'affermazione della presenza (accanto alla poetica idillica « tesa ad armonizzare, a pausare « in distensioni, in serenità conclusiva e quindi in ritmi larghi e senza « scosse, fluenti, orizzontali ») di una poetica « antiidillica » e anzi « eroica », « in cui la personalità del poeta batte con energia aggressiva « e tende a presentarsi integralmente nella sua affermazione di pas- « sione in forme risolute e impetuose », una poetica nuova, che si rivelerebbe pienamente nell'ultima fase dell'attività leopardiana, dal *Pensiero dominante* alla *Ginestra*. Troppo rigida e netta questa dis-

sociazione di poetiche? Invero sarà difficile non riconoscere, seguendo le analisi del Binni, l'effettiva esistenza di atteggiamenti psicologici e letterari non riconducibili alla situazione idillica; e se rimane in ombra la viva relazione che pur dovrebbe legare le due poetiche, pure il distacco perentorio operato dal Binni sembrerà comunque più aderente ai testi (e polemicamente più stimolante) della tesi tradizionale che vede in genere, fuori degli *Idilli*, infiacchimenti e deviazioni da un nucleo idillico. E anzi a noi sembrerebbero opportune anche altre dissociazioni, e non solo della poetica « ardita » delle *Canzoni*, ma anche di quella delle *Operette*. Naturalmente nuova poetica non significa necessariamente nuova poesia, ma solo possibilità di nuova poesia: di questo punto assai delicato sembra consapevole il Binni nel suo rifuggire dalla facile tentazione di una rivalutazione, anche se non ci nascondiamo che molte sue valutazioni (tipica quella di *A sé stesso*) difficilmente persuaderanno alcuni lettori, sempre che non sentano con lui come la trasfigurazione espressiva possa (e in quei casi debba) avvenire attraverso i puri valori sintattico-musicali che egli indica.

La rigidezza della costruzione critica del Binni è invece più evidente, secondo noi, a proposito di alcuni testi come le due *Sepolcrali*, *Il tramonto della luna*, il *Venditore di almanacchi*, che rimangono un po' imbarazzanti nel quadro di una poetica eroica (ma più ancora, occorre aggiungere, in quello di una totale poetica idillica). Altrove il canone della nuova poetica si rivela assai felice (ciclo di Aspasia, *La ginestra*), o è usato con viva elasticità, come nell'equilibrato capitolo dedicato ai *Paralipomeni*, in cui si distinguono con aderenza ed acutezza veramente esemplari, i complessi motivi che vivono nel finora troppo poco studiato « libro terribile ». E. Bigi].

Aldo Vallone. — *Bibliografia critica del romanzo e dei romanzieri dalla Scapigliatura all'Ermetismo*. — Galatina, 1945-46, Prima Puntata: Parte generale e lett. A-B; 1946-47, seconda puntata; 1947-48, terza; 1948, quarta: Parte Generale (1945-'48) e lettere M-N. [Ci piace segnalare agli studiosi la fatica di questi quattro nitidi quadernetti, per la ricchezza e compiutezza dell'informazione, « strabiliante » davvero, com'ebbe a riconoscerla un competente in materia, il Prezzolini. I criteri adottati dal V. sono quelli del metodo che dirò classico. C'è una parte generale, sul romanzo e i romanzieri, che giunge al 1945 nella prima puntata e viene condotta nella quarta al 1948; c'è la parte speciale sui singoli scrittori e le opere loro, con l'aggiunta di brevi giudizi al fine di compiere, in tanta congerie di numeri e di nomi, opera ad un tempo di selezione e d'orientamento.

Forse, pensiamo, il V. avrebbe meglio raggiunto questo secondo scopo, che costituisce un poco, e a ragione, la sua ambizione, se invece di seguire l'ordine alfabetico, avesse seguito quello cronologico,

più consono ai fini sopradetti, chè, in molti casi una data ci può suggerire di più d'un nome, ignorato del resto dal consultatore avanti la sua ricerca. Prendiamo un caso: Fogazzaro. Che cosa ne dissero e quanto ne scrissero i contemporanei immediati all'opera? E che cosa e quanto, poniamo, nei due immediati dopoguerra? Per ciò ch'è poi dei giudizi che accompagnano talvolta l'indicazione dell'opera, conviene confessare che nella loro brevità classificatrice più d'una volta essi restano problematici, e in una nuova edizione, che siam certi prossima, e nella prosecuzione, anzi, dell'opera stessa per le lettere mancanti, al posto di essi o accanto, se vuole, l'A. non farebbe male aggiungere una notizia sull'indirizzo critico seguito dall'articolista, oppure sul contenuto dello scritto, in modo da render l'opera vieppiù rispondente alla promessa del suo titolo, di bibliografia « critica ». Fermarsi sulle possibili omissioni sarebbe ingenuità o cattiva pedanteria; opere di tal fatta dovrebbero, anzi, essere il prodotto di una collaborazione di più, e già per averla il V. compiuta da solo merita ogni riconoscenza. Nella scorsa dei quaderni non mi sono potuto rendere edotto se l'A. abbia tenuto conto o no anche delle introduzioni o prefazioni apposte talvolta a un romanzo od opera dal suo editore-curatore, importanti, si sa, molto spesso non meno o più che gli studi staccati: ne cito una, tanto per dare un esempio, quella del Palazzi alle « Memorie » del Nievo per l'edizione critica in folio pei tipi del Treves del 1931. Comunque sia, il V. ci ha provveduto d'uno strumento di prim'ordine. Quell'abbondanza stessa, quella capillarità direi cui si giunge colla citazione di scritti anche minimi, a chi sa leggere entro quel libro chiuso ch'è un dizionario bibliografico come nei particolari d'un quadro, confermerà due verità ormai acquisite: che questa è l'ora per l'Italia della sua affermazione sul piano della letteratura narrativa, e che a cotesta affermazione non piccolo merito spetti alla collaborazione e quasi cooperazione della critica. C. Curto].

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

Un madrigale inedito del Tasso e una testimonianza del Campanella. — Negli ultimi giorni del 1630, dai torchi del tipografo romano Bartolomeo Zannetti, veniva in luce la prima edizione d'uno dei maggiori testi campanelliani, l'*Atheismus triumphatus*. Sembrava conclusa in tal guisa l'annosa vicenda dei sequestri, dei rifacimenti, delle censure e delle condanne patite dal libro, ma in realtà cominciava soltanto l'ultima e più odiosa fase delle persecuzioni contro quella radicale apologia razionalistica del cattolicesimo. Il volume infatti era ancor umido di stampa ed attendeva tuttavia, dopo l'*imprimatur*, il sospirato *publicetur*, quando un anonimo censore ecclesiastico, forse identificabile col consultore del Sant'Uffizio Alessandro Vitrizio, sollevò contro l'opera ben quindici « dubbi », additando altrettanti passi dogmaticamente censurabili o comunque inopportuni per crudezza d'espressione e spregiudicato ricorso all'esemplificazione storica. Con la pazienza e tenacia consueta, Campanella si accinse a replicare e pose in carta una scrittura non breve, sinora affatto ignorata, che ho potuto trascrivere di recente nell'Archivio romano dell'Inquisizione (Congr. dell'Indice, *Protocolli*, vol. AA, fol. 97-106).

Nel dare in luce tra breve l'intero opuscolo, avrò occasione di illustrare le gravi conseguenze esercitate da quelle tarde censure sulla struttura stessa del trattato campanelliano, che per ottenere il *publicetur* dovette subire una forzata manipolazione, col rifacimento a la conseguente necessaria ristampa di non poche pagine: mi preme qui invece richiamare l'attenzione su una peregrina testimonianza tassesca inserta nelle difese del Campanella. Nella p. 166 dell'*Atheismus*, tra i molti esempi addotti dal filosofo a documentare la mala fine in cui fatalmente incorrono i politici machiavellisti, che governano con la violenza e l'astuzia, senza riconoscere freno religioso nè morale, si accenna brevemente ad Enrico III di Francia, alleato degli Ugonotti e protettore dell'eretica Ginevra, che perì miseramente « a fraterculo occisus », mentre invece il sovrano regnante, il pio Luigi XIII, « mirifice prosperatur ». Tale esempio, malgrado la sobrietà delle espressioni di condanna contro l'ultimo dei Valois, parve pericoloso al censore, che ad esso dedicò il « dubbio ottavo », osservando: « Quae dicuntur de Henrico III possunt esse causa offensionis et scandalorum ». Con fermezza, nella *Risposta*, Campanella ribatteva: « Dico che non « solamente non è causa di offesa e di scandalo il nominare il fine di

« Enrico III, ma di somma edificazione e accorgimento alli prencipi, « che non disprezzino la religione »; e poco oltre, dopo aver ricordato che analoghi concetti erano stati espressi da storici francesi, dal gesuita Orazio Torsellini nel suo *Ristretto delle storie del mondo*, dal Botero nei *Capitani* e nella *Ragion di Stato*, aggiungeva: « nè sola- « mente dicono quel che dico io, ma aggiungono che ha ammazzato « il cardinal di Ghisa e cose peggiori, e però fu citato da Sisto V, ecc.; « e il Tasso ha fatto un madrigale contro lui, chiamandolo rapace « leone, empio, rubello a Dio, e novo Golia, e novo Oloferne, il qual « comincia:

Dunque i candidi agnelli, ecc.

« Ed io non ho detto nessuna di queste ingiurie », e così via.

Si cercherebbe invano, nell'intricata selva delle stampe della lirica tassesca, il madrigale qui citato dal Campanella (1). Nella minuziosa bibliografia premessa dal Solerti alla sua edizione delle *Rime* si trova infatti citato per la prima volta un madrigale « finora sconosciuto », attribuito al Tasso nell'unico esemplare manoscritto sinora noto (cod. Vat. Urbin. 754, fol. 38), che si apre col verso: « Dunque gli umili agnelli » (2). Quattordici anni dopo lo Stornaiolo, nel descrivere i codici Vaticani del fondo d'Urbino, riprodusse il primo e l'ultimo verso del breve componimento, annunciando che il Solerti lo avrebbe stampato « in ultimo volumine » (3), ma l'edizione solertiana — com'è noto — non venne condotta a compimento e i versi del Tasso son rimasti finora inediti nella massiccia miscellanea vaticana, dalla quale li trascrivo:

Del signor Torquato Tasso

Dunque gli umili agnelli
de' superbi leon fan preda, e mano
imbelle armato re di vita spoglia?
Ma gli empi a Dio rubelli
Giganti, al divin braccio, al sovraumano
valor, son quasi al fuoco arida foglia.
Generoso pensiero, altera voglia
d'un magnanimo petto,
dal Ciel per grazia eletto
a terminar sì scelerata guerra,
novo Golia, novo Oloferne atterra.

(1) Ringrazio pel suggerimento fornitomi il prof. Lanfranco Caretti (che attende, com'è noto, all'edizione delle *Rime* del Tasso per la collana dei « Classici » Mondadori) e l'amico prof. Egidio Bianchetti, che ha per me interpellato il predetto studioso.

(2) Cfr. *Le rime* di T. Tasso a cura di A. Solerti, Bologna, 1898, vol. I, p. 134.

(3) Cfr. *Codices Urbinates Latini* recensuit C. Stornajolo, Romae, vol. II, 1912, p. 337.

La testimonianza campanelliana riesce dunque preziosa per stabilire data e allusioni del breve testo poetico, della cui autenticità non sembra potersi dubitare. Il madrigale fu dettato dal Tasso in Roma, agli ultimi d'agosto 1589, mentre infermo e smanioso soggiornava nel convento di S. Maria Nuova (1), accogliendo sostanzialmente l'interpretazione del regicidio diffusa tra le alte gerarchie ecclesiastiche: essere stato il Clément, l'oscuro frate domenicano, l'« umile agnello » che il primo di quel mese, sotto le mura di Parigi, aveva pugnalato Enrico III, null'altro che un provvidenziale strumento della collera divina contro l'« empio » sovrano « a Dio rubello », che a Blois si era macchiato del sangue d'un Cardinale e, alleato con gli Ugonotti, conduceva una « scelerata guerra » contro le forze della Lega cattolica. Certo diffuso manoscritto in Roma, il madrigale potè esser conosciuto dal Campanella nell'Urbe stessa, dove sostò nel settembre 1592, o forse alcuni mesi prima, in Napoli, dove il Tasso si trattenne dal gennaio all'aprile e dove il giovane Calabrese gli indirizzò un severo sonetto per esortarlo ad osservare i canoni di un'estetica rigorosamente moralistica (2).

Luigi Firpo.

(1) Cfr. A. Solerti, *Vita di T. Tasso*, Torino, 1895, vol. I, pp. 639-641.

(2) Cfr. per il testo e la datazione la mia edizione di G. Bruno e T. Campanella, *Scritti scelti*, Torino, 1949, p. 269.

CRONACA

* Giuliano Pellegrini negli « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari » (Vol. XVI, 1949), in un saggio intitolato *Motivi e procedimenti barocchi in Beaumont e Fletcher* studia con acutezza e diligenza « i più tipici rappresentanti » dell'arte teatrale barocca in Inghilterra, caratterizzata « dal cambiamento di gusto » (p. 25 dell'estr.).

Dopo aver esposto nell'introduzione i capisaldi delle indagini italiane e straniere sul secentismo (pp. 3-11), e dopo avere respinto la tesi del Deutschbein, che pone lo Shakespeare nell'arte barocca, e accolto le conclusioni del Boerner, per cui lo Shakespeare come genio creatore sta a sè, e sovrasta, e non è scrittore barocco (pp. 12-19), esamina i drammi di Francis Beaumont e John Fletcher, artisti barocchi, che tra molte pagine non poetiche, le quali devono essere considerate « in rapporto alle mode e al gusto del tempo », hanno « momenti di poesia ».

Notevoli le considerazioni centrali: « Il dramma, nel primo Seicento, « aveva raggiunto con Shakespeare il suo massimo splendore. Beau- « mont e Fletcher in certo qual modo vogliono essere i continuatori « dell'arte shakespeariana, anche se le loro tragedie sono nettamente « inferiori a quelle di Shakespeare » (p. 33)... Essi, « che prendono « le mosse da Shakespeare e che talvolta adoperano il metodo analitico jonsoniano [*di Ben Jonson*], si distaccano sia dall'uno sia dal- « l'altro. L'unica cosa di cui essi si preoccupano è il calore dell'emo- « zione, della passione che riescono a dipingerci con notevole forza « e vivacità, soprattutto là dove essi si indugiano a trattare il con- « trasto fra la coscienza e la passione sensuale... Ma nella maggior « parte dei casi i loro personaggi hanno una struttura meccanica, « con caratteristiche di gonfiezza » (p. 71).

Il saggio, come è comprensibile, contiene molti accenni alla letteratura italiana e alla critica italiana. C.

* Si compiono in questi giorni cinquant'anni dacchè il comm. Giulio Bona ha iniziato la sua attività nello Stabilimento tipografico torinese che s'intitola al nome di suo nonno. In questi cinquanta anni la Tipografia Bona si è conquistato, per l'efficienza dell'attrezzatura e la perizia delle maestranze, un posto tra le prime d'Italia; e sinistrata gravemente durante la guerra, ha saputo per l'opera appassio-

nata del comm. Giulio e dei suoi collaboratori (primo tra i quali, da 25 anni, il figlio cav. Carlo Emanuele) risorgere a nuova vita. Autori e direttori di riviste hanno avuto sempre, da parte dello stabilimento cui presiede il comm. Giulio, la più cordiale comprensione, la più liberale condiscendenza. Il *Giornale storico*, che fin dalla sua fondazione (1883) si stampa nelle Officine Bona, è lieto di farne testimonianza e si associa, riconoscente, ai rallegramenti ed auguri che giungeranno al comm. Giulio per il compiuto cinquantennio di feconda attività.

* Nel giugno scorso si è iniziata a Milano, sotto gli auspici dell'Università Bocconi, la pubblicazione d'una « rivista di varia umanità », intitolata *Letterature moderne* e diretta da Francesco Flora.

Circa un mese dopo, è uscito a Firenze il primo fascicolo d'una nuova serie della *Rivista di letterature moderne*, che sotto la direzione di Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli riprende le pubblicazioni interrotte causa la guerra.

Diamo il più cordiale benvenuto alle due riviste, i cui programmi si completano armonicamente, proponendoci d'includerle tra quelle di cui il *Giornale* dà periodicamente lo spoglio.

Libri ricevuti.

Goffredo Quadri. — *Niccolò Machiavelli e la costruzione politica della coscienza morale*. — Firenze, « La Nuova Italia », 1947.

Quaderni Ibero-Americani. Attualità culturale nella penisola iberica e America latina, n. 4; 5-6; 7; 8; dal maggio 47 al luglio 48.

Racconti lombardi dell'ultimo '800, a cura di Giansiro Ferrata. — Milano, Editore Bompiani, 1949. (Il Centonovelle, novelliere antico e moderno, vol. n. 27).

Rassegna Storica del Risorgimento, trimestrale. — Libreria dello Stato, Roma. Anno XXXI-XXXIII, fasc. unico, 1944-46; XXXIV, fasc. III-IV, luglio-dicembre '47; XXXV, fasc. I, genn.-marzo '48; XXXV, fasc. II-IV, apr.-dic. '48; XXXVI, fasc. I-II, genn.-giugno '49.

Marta Rasupe. — *Leggende baltiche*. — Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1949. (Collana « Voci dei piccoli » diretta da Paolo Toschi, 1).

Rivista Storica Ticinese (Istituto Editoriale Ticinese, Bellinzona). — Anno IX, fasc. 49-54, n. 1 a 6, gennaio-dicembre '46.

Angelo Romano. — *Silvio Pellico*. — Brescia, Editrice Morcelliana, 1949.

Luigi Russo. — *Machiavelli*, III edizione riveduta. — Bari, Editore G. Laterza, 1949. (Biblioteca di Cultura Moderna, n. 466).

Jacopo Sadoleto. — *Elogio della Sapienza* (De laudibus philosophiae), a cura di Antonio Altamura e Giuseppe Toffanin. — Napoli, R. Pironti e F., editori, 1950.

S. Santangelo. — *La chanson de Roland* (Introduzione ed estratti). — Catania, Editore D. Crisafulli, 1948.

E. Santini. — *G. A. Cesareo.*

Giuseppe Santonastaso. — *Machiavelli.* — Milano, Fr. Bocca edit., 1947. (Collez. dei Filosofi italiani).

Schiller. — *Tre drammi della libertà*, traduzione e prefazione di B. Allason. — Torino, Editore De Silva, 1949. (« Il Nobile Castello », 3).

Scritti in onore di Renato Serra, a cura del Comitato di onoranze R. Serra in Cesena. — Milano, Casa Ed. Garzanti, 1948.

*Scritti sull'*Alfieri in *Convivium*, raccolta nuova, n. 3-4, maggio, giugno, luglio, agosto 1949. — Torino S.E.I.

Adriano Seroni. — *Apologia di Laura.* — Milano, Casa Editr. Bompiani, 1948.

Ugo Sesini. — *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, a cura di Giuseppe Vecchi. — Torino, Soc. Editr. Internazionale, 1949. (Nuova biblioteca italiana diretta da Carlo Calcaterra).

Y. E. Shaw. — *Guido Cavalcanti's Theory of Love. The « Canzone d'Amore » and other Related Problems.* — University of Toronto Press (Canadà), 1949.

Italo Svevo. — *Corto viaggio sentimentale.* — Milano, Editore Mondadori, 1949. (La Medusa degli italiani, vol. 40°).

Archer Taylor. — *The literary riddle before 1600.* — Berkeley, University of California Press, 1948.

Stith Thompson. — *The Folktale.* — New York, The Dryden Press, 1946.

Giuseppe Toffanin. — *La religione degli umanisti.* — Bologna, Editore N. Zanichelli, 1950.

Ferruccio Ulivi. — *Il romanticismo di Ippolito Nievo.* — Roma, Anonima Veritas Editrice (A.V.E.), 1947. (Collana « La Spiga », n. 1).

Federico Verdinois. — *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di Elena Craveri Croce. — Firenze, Felice Le Monnier, 1949. (Collez. in-24°).

E. R. Vincent. — *Byron, Hobhouse and Foscolo.* — Cambridge University Press, 1949.

J. H. Whitfield. — *Petrarca e il rinascimento*, traduz. di Valentina Capocci. — Bari, G. Laterza e Figli, 1949. (Biblioteca di cultura moderna, n. 454).

Ferdinando Neri, *Direttore responsabile.*

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1950) (23570)

IL *DISCORSO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA* E LA PRIMA FORMULAZIONE DELL'ESTETICA E DELLA POETICA DEL LEOPARDI

I.

1. La conversione alle lettere belle.

Scritto nel pieno della crisi di svolgimento che il Leopardi chiamò conversione letteraria e che a partire dal 1817 si estese a tutto il suo spirito in quell'intima concentrazione e ripiegamento in se stesso attraverso i quali, sempre più accentuati in avvenire e divenuti poi il suo abito peculiare, gli si maturano la precoce formazione psicologica e ad un tempo la poesia, il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* è l'opera più compiutamente espressiva del suo mondo interiore che il Leopardi abbia compiuto sino allora: conclusione di oltre due anni di meditazione e di studi intorno alla poesia, e insieme una sorta di breviario e di itinerario di poesia.

Si sa che con il *Discorso sopra Mosco* e con la traduzione dei suoi idilli, il Leopardi aveva preso a volgersi dallo studio delle lingue e della filologia antica ad altro che prima non aveva trattato o trattato con altro intendimento: a valutare le opere della poesia classica, a caratterizzarle rievocarle e tradurle per assimilarsele interamente, e a meditare ad un tempo sulla poesia come forma universale dell'espressione indagandone l'essenza le leggi i principi e le forme generali: è l'inizio del suo « passaggio dall'erudizione al bello » (*Zib.*, 1741; nell'edizione del Flora I, 1122) e del suo darsi « alle lettere belle, che prima non curava » (lett. al Giordani del 30 maggio 1817), cioè il rivelarsi della sua vocazione.

L'interruzione del lavoro su Sesto Giulio Africano, che pure è il miglior frutto dei suoi studi di filologia classica per perizia e compiutezza d'indagine, per sicurezza di metodo scientifico e per ampiezza di risultati, è quasi un simbolo del declinare degli interessi prettamente filologici e del sorgerne di nuovi, più personali e sinceri, che segnano l'inizio del suo vero svolgimento. E infatti, interrotto quel lavoro, egli si dà allo studio di Mosco, del quale pur raccoglie espone e discute testimonianze dati e questioni e rifà la storia della critica al modo dei fitti commentari *de vita et scriptis* già composti su scrittori greci e latini dell'età tarda senza risparmio alcuno di fatica, ma tende soprattutto a comprendere la bellezza poetica, scrivendo la prima valutazione critica ch'egli tenti di un'opera di poesia, e a farla sua e a ricrearla nella traduzione in versi che ne compie.

Da allora gli scritti filologici del Leopardi cominciano ad acquistare un nuovo carattere e a rinnovarsi nello spirito. Accanto al fine che solo aveva teso la volontà e le enormi fatiche dell'adolescente (pervenire alla gloria letteraria emulando e superando in dottrina i grandi filologi elettisi a modello nella trattazione di argomenti che gli sembrassero atti a lavori meritevoli di fama), compare un'ispirazione più vera; la ricerca non è più fine a se stessa, ma preparazione introduzione e complemento; il dato erudito perde il precedente carattere di autonomia e diventa esperienza letteraria cultura e storia, e l'industria filologica si trasforma in critica letteraria, in valutazione e ricostruzione di personalità morali e poetiche, in ricerca della poesia e delle sue leggi e principi universali.

Lo sviluppo è lento e si compie con la gradualità che il Leopardi stesso riconobbe alla sua conversione, senza bruschi cangiamenti, rifiuti del passato e repentini volgimenti al nuovo; il che è del tutto naturale se per l'assidua e lunga consuetudine di studio la filologia era diventata un abito mentale del Leopardi e quasi forma della sua cultura e della sua spiritualità. La nascente vocazione

alla poesia non sorge in contrasto con quella, ma ne è piuttosto un nuovo aspetto: lo studio quasi furioso e maniaco esercitato con disciplina tirannica sin dall'uscir dalla puerizia per una brama ancora indistinta di sapere, di dottrina e di gloria, trova a poco a poco il fine cui tendeva senza saperlo e ad esso si volge.

Ed ecco il Leopardi lasciar da parte le ricerche erudite intorno ad autori dimenticati o poco noti e a testi frammentari lacunosi e corrotti, abbandonare i nutriti commentari in latino, e cercare i poeti e le loro opere, non più per raccoglier come prima dati testimonianze e notizie, discuter lezioni, emendare e restituire testi, rielaborare la storia critica che li riguarda e condurla a notevoli avanzamenti, ma per comprenderne ed esprimerne i caratteri in brevi saggi critici, farli suoi, e ricantarne la poesia in traduzioni in versi che sono il suo vero tirocinio di poesia.

Comincia con Mosco, con la *Batracomiomachia* e con Frontone (è questi oratore e non poeta, ma si guardi alla enorme difformità di metodo, di composizione e soprattutto di spirito e di interessi che distingue il saggio su Frontone del '16 da quello di due anni prima incluso nell'opera sui retori del II secolo!), e poi sale verso i sommi e si misurà con Omero Virgilio ed Esiodo.

Per le traduzioni che ne fa permangono ancora nel Leopardi gli stimoli esterni generici e occasionali che già l'hanno spinto a lavori schiaccianti nel passato (l'ambizione di far meglio degli altri, il desiderio di rendersi noto, di segnalarsi e d'eccellere, di conquistar gloria e fama letteraria). Ma a questo si aggiunge un impulso più sostanziale e profondo, che il Leopardi stesso manifesta a proposito della traduzione dell'*Eneide* (« ... letta la Eneide, sì « come sempre soglio, letta qualcosa è, o mi pare veramente « bella, io andava di continuo spasimando, e cercando ma« niera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle « divine bellezze: nè mai ebbi pace infinchè non ebbi « patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato « al secondo libro del sommo poema, il quale più degli

« altri mi aveva tocco, sì che in leggerlo, senza avveder-
« mene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia,
« e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna
« lagrima », *Le poesie e le prose* a cura del Flora I, 616-17), e dichiara al Giordani (lettera del 21 marzo 1817), il quale gli aveva espresso sul lavoro del tradurre un concetto meramente pragmatico di necessario esercizio stilistico: « ... quando leggo qualche classico la mia mente tumul-
« tua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio,
« e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate ad
« una ad una piglian posto nella mia mente e l'arricchi-
« scono e mi lasciano in pace ».

Le traduzioni poetiche dunque, alle quali egli accompagna i brevi saggi critici scritti sugli autori, sono un mezzo di rievocare e far proprie le bellezze che ammira, quasi ricreazione o riflessa creazione poetica, e perciò son da ritenersi una sorta di tirocinio poetico del Leopardi.

È opportuno ricordare che dopo i numerosi esercizi in versi svolti tra gli undici e i quattordici anni, il Leopardi aveva messo da parte ogni velleità poetica dandosi interamente ai severi studi filologici e di varia erudizione. Ora che ritorna alla poesia con rinnovata coscienza culturale e morale e che va scoprendo in essa la sua vocazione di là dai propositi di affermarsi come erudito e filologo, non si riallaccia a quei tentativi dell'infanzia e dell'adolescenza, tutti ripudiati da tempo, ma parte proprio dall'esperienza filologica nella quale si è formato. Le traduzioni poetiche dall'*Odissea*, dall'*Eneide*, dalla *Teogonia*, dal *Moretum* consertano gusto filologico, amore del testo, interesse linguistico, intelligenza di interpretazione e di lettura, con l'amore alla poesia e con l'ambizione di possederla ricreandola. Il connubio è ancor più evidente nell'*Inno a Nettuno* e nelle *Odae adespotae*, che se sono traduzioni per finta lo sono tuttavia anche in sostanza in quanto imitazione e rifacimento nella lingua italiana, e financo in greco e latino, dei poeti di cui si era nutrito, umanistica industria di ancor più sottile filologia, addirittura mosaico di tasselli tolti di qua e di là o ricalcati sugli esemplari classici.

E anche quando si accosta alla poesia con composizioni più libere e personali (*Le rimembranze* e *L'appressamento della morte*), il Leopardi non si affranca completamente dall'esercizio rettorico della traduzione, ondeggiando timidamente tra la derivazione dalla poesia greca e l'imitazione di quella italiana da Dante al Monti.

Questo vuol dire che il poeta sul suo nascere resta legato alla sua educazione ed abito filologici. E tutta la sua produzione poetica del '16, '17 e '18 (comprese le due canzoni patriottiche), attraverso la quale egli cerca la sua ispirazione, deve appunto considerarsi come il progressivo affrancamento dalla consuetudine filologica, che tuttavia continuerà ad esercitare la sua suggestione ancora dopo, benchè in modo tanto più discreto e sempre più compenetrata di vita morale. Il Leopardi dovrà ancora inconsapevolmente sceverare nel suo spirito la voce sua propria da quella della cultura e non sarà interamente se stesso se non nella piena maturità, dopo il risorgimento poetico del '28.

A questo esercizio del tradurre si accompagna necessariamente lo studio della lingua e della poesia italiana negletto finora per gli studi greci e latini; e il Leopardi, prima gettato interamente nelle letterature classiche, ora sta a cavaliere di queste e dell'italiana, della quale la sua poderosa preparazione filologica meglio gli fa intendere ed assimilare le forme, iniziando quella lunga disciplina linguistica e retorica mediante la quale la sua ispirazione poetica perverrà a costruirsi il suo linguaggio. Inoltre queste traduzioni sono ricerche poetiche nelle quali il Leopardi saggia le sue attitudini e inclinazioni e scopre la sua sensibilità e le fonti stesse della sua ispirazione. Anzitutto egli elegge a tema di traduzione le opere che più sente congeniali col suo spirito e più gli parlano al cuore, sicchè muove da uno stato di ispirazione e nel dettato non cerca soltanto, da filologo, l'espressione più esattamente equivalente ma tende soprattutto a realizzare la poesia riflessa che gli canta dentro, tanto che spesso perviene a un tono tutto personale, e noi possiamo opportunamente ripercor-

rere in questi testi le fasi della progressiva formazione del suo linguaggio poetico. Inoltre nel tradurre egli si accorge quando il testo sveglia in lui poetiche risonanze e quando lo lascia freddo, quando in lui vive il poeta e quando resta solo il traduttore, come dice nella premessa al saggio di traduzione dell'*Eneide*: spie e indizi per leggere nel suo animo e riconoscere la natura il campo la qualità e la direzione della sua sensibilità poetica, e quindi gli spunti ancor esili e scarsi che gli nascevano dentro.

Questo nuovo indirizzo letterario e poetico che dall'inizio della sua conversione letteraria si va manifestando, rinnovandola, nell'attività filologica del Leopardi per tutto il corso del 1816 e le aggiunge le composizioni poetiche riflesse ed originali, si afferma definitivamente e perviene alla sua autonomia nei due anni successivi, durante i quali l'interesse più vivo del suo spirito e che raccoglie a sè intera quasi la sua attività produttiva, è la poesia.

Ne son prova l'improvviso rallentarsi della sua produzione, che era stata così straordinariamente intensa e folta nei quattro anni precedenti, e il fatto che i lavori ch'egli viene scrivendo son quasi soltanto esercitazioni stilistiche, composizioni poetiche e frutto delle sue meditazioni e ricerche su problemi di poesia, oltre che analisi di vita interiore e speculazione sulla natura degli uomini e delle cose, a cui ora il Leopardi comincia a volgere il pensiero.

Gli studi filologici sono ormai quasi del tutto trascurati e negletti, tanto che, a tacere della breve noterella linguistica *Sopra due voci italiane*, non compone se non un solo lavoro, la « dissertazioncella » sul *Dionigi* del Mai. E nel poco che vi si dedica, straccamente e con stento, non solo per la cattiva salute, ma più, dobbiam credere, per scarso amore e fiacco interesse, il Leopardi sembra mosso piuttosto dalla consuetudine e dallo spirito agonistico, tuttora vivo in lui, di affermarsi nella repubblica delle lettere con la dottrina e l'acume filologico. Riprende infatti o disegna di riprendere e rielaborare lavori già composti, ma poi li lascia a mezzo o ne differisce continuamente

l'attuazione: così per il *Saggio sopra gli errori popolari* di cui intraprende un rifacimento, così pel *Frontone* per il quale passano mesi senza che ne faccia nulla « o per non potere o per non volere » come scrive al Giordani il 16 gennaio 1818, così pel progetto di « tradurre alcuni dei più antichi prosatori greci » e di « uscire in campo con una solenne traduzione » (lettere al Giordani del 30 aprile e 30 maggio e del 31 dicembre 1817); progetti vaghi e generici girati per la mente ma non fermati e perciò senza radici, tanto che, richiesto dal Giordani di quest'ultimo disegno di traduzione, risponde di non aver affatto deciso che cosa tradurre e di non esser neanche certo se tradurrà.

Lo stesso studio dei classici latini e greci ch'egli prosegue metodicamente e quello degli italiani intrapreso seriamente solo dal 1816, non è ormai che studio di lingua, di stile e delle leggi generali e fondamentali della letteratura e della poesia, svolto con l'intendimento di metter radici, cioè di formarsi gli strumenti dell'arte, riguadagnando il tempo perduto « in traccia della erudizione più pellegrina e recondita » (lettera al Giordani del 30 maggio 1817). Ne son testimonianza le pagine dello *Zibaldone* scritte a tutto il '18, nelle quali non ricorrono quasi altro se non pensieri e giudizi critici su poeti greci latini e soprattutto italiani e sul carattere di interi secoli della nostra letteratura. Ma specialmente le lettere al Giordani, così pervase di infiammato entusiasmo per le « nostre care lettere belle », alle quali pensa « dì e notte » soffrendo il tormento di non aver persona a cui dirne parola, e per « questa nostra lingua sovrana immensa onnipotente » (lettera dell'8 agosto 1817), ci dicono con tutta eloquenza, attraverso l'itinerario spirituale che il Leopardi va tracciando di sè all'amico, la sua dedizione alla poesia, a cominciare dalla seconda del 21 marzo e dalla terza, famosa, del 30 aprile, nella quale egli difende con straordinario calore la sua prorompente vocazione alla poesia, contro il suggerimento del Giordani di darsi prima alla prosa, nonostante la soggezione ch'egli sente ancora per lui in quei primi rapporti governati da rispettosa deferenza.

2. La meditazione sulla poesia sino al Discorso.

Quanto ai risultati cui il Leopardi, nell'attuare la vocazione alla poesia che gli si veniva manifestando, pervenne in questi anni per la via della meditazione teorica e dell'esercizio critico (non parleremo dell'altra della composizione poetica, che non rientra nel disegno di questo saggio), sarà opportuno, prima di parlare del *Discorso intorno alla poesia romantica* che di quei risultati è la massima espressione, esaminare brevemente i lavori compiuti anteriormente, dall'inizio della sua conversione letteraria.

Già al primo cimentarsi del Leopardi diciassettenne alla critica della poesia nel *Discorso sopra Mosco* si manifestano due fatti che poi saranno costanti in tutta l'analoga produzione leopardiana e nei suoi scritti di critica e di estetica: da un lato il possesso di una sensibilità finissima e di un gusto sicuro, già educato e maturo, atti a cogliere il proprio delle qualità stilistiche e letterarie e della personalità poetica d'un autore, e dei quali sono espressione in questo saggio il delicato raffronto tra Teocrito e Mosco e gli aggiustatissimi tocchi sui caratteri poetici di Anacreonte; dall'altro il premere di una istanza teorica in virtù della quale il Leopardi, quasi trascendendo Mosco e Teocrito, ne riporta i caratteri a categorie universali dell'espressione poetica, elevandosi, dalla loro, alla poesia in sè.

Si intravedono principi che il Leopardi non avrà a mutare nella sua maturità, anzi approfondirà e svilupperà: che la poesia nella sua essenza è natura, non la natura incondita e immediata e mero avvertimento di sensi, ma natura formata (cioè vita del tutto, avvertita dalla coscienza) che, quando più traspare nell'espressione, più rende alta la poesia e ci trasporta; che la poesia è tutt'altro dall'arte letteraria intesa come retorica e tecnica dell'espressione, e che pertanto l'arte scompagnata dalla natura, cioè dall'ispirazione, non appartiene al regno della poesia; le è utile tuttavia se le è congiunta senza soverchiar la natura che ne è imprescindibile sostanza, nè soffocarla e nasconderla, anzi ne aiuta l'espressione e il rilievo. Tutta

la delicatezza del gusto poetico è nel difficile governo dell'arte, che ci deve essere senza apparire e che deve pure avvertirsi ma non in guisa che disturbi. Ecco che Teocrito « ha nascosto più accuratamente l'arte di cui si è servito per dipingere la natura » e per questo ha il carattere di negligenza che lo rende piacevole, ma anche tolvolta cade nella rozzezza. Mosco invece « l'ha lasciata trasparire un « pocolino, ma in un modo che alletta, e non annoia, che « fa gustare e non sazia, che mostrando solo una parte e « nascondendo l'altra fa desiderare di vivere ancor questa » (*Le poesie e le prose*, I, 575). Nel che già affiora il principio poetico, che in seguito avrà chiara formulazione e sarà continuamente provato nell'esercizio della critica letteraria, che il poeta debba suggerire più che dire mettendo in moto la fantasia del lettore ed esercitando su essa la suggestione dell'intravisto dell'indeterminato e dell'indistinto, in cui pel Leopardi è sommamente poesia. Ne discende anche il canone, che poi resterà fondamentale nella poetica leopardiana, della semplicità (conquistata e non istintiva) e cioè dell'essenzialità dell'espressione e della sua perfetta adeguazione all'immagine poetica, nuda di artifici rettorici. Importante è anche in questo primo saggio l'accenno al concetto quanto mai severo che già il Leopardi ha della poesia, di cui esclude gradi e termini medi: « la « mediocrità, che i poeti debbono fuggir sempre, è da schi- « varsi in singolar guisa nei brevi canti, e specialmente del « genere di quelli di Mosco » (*ib.*, 584).

Nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*, pur zeppo di dottrina e di erudizione, il Leopardi mostra di acquistar coscienza del distacco dalla filologia erudita volgendosi con bonaria ironia e anche con certa derisione, a proposito della paternità incerta dell'opera, verso l'infatuazione di ricerche erudite di cui egli stesso era stato così a lungo intensamente partecipe, e verso la presunta gloria che se ne attendono gli eruditi (*Le poesie e le prose*, I, 462); e del pari vi inserisce di sfuggita, tra le foltissime citazioni, alcune osservazioni generali. Una fa già prevedere la posizione mentale che il Leopardi prenderà riguardo al pre-

cetto romantico di assumere nuova materia come mezzo di rinnovamento letterario, e mostra la precoce formazione della sua idea sull'indipendenza della poesia dal soggetto: « la bassezza dell'argomento non può farle perdere nulla « del suo pregio. Il genio si manifesta dappertutto, e tutto « è prezioso ciò che è consacrato dal Genio. Boileau non « è meno famoso per il *Lutrin* che per l'*Arte poetica*... e « l'Ariosto contrasta ancora al Tasso il primato del Par- « naso Epico Italiano » (*ib.*, 462-3). Un'altra osservazione riprende quelle già fatte nel lavoro su Mosco intorno all'arte del tradurre poesia, che non dev'essere trascrizione letterale e neanche rielaborazione arbitraria, ma ricreazione poetica che serbi al massimo l'ispirazione e i caratteri dell'originale: « Cercai d'investirmi dei pensieri del « poeta greco, di rendermeli propri, e di dar così una tra- « duzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e « non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che « il poema, che leggea, era stato scritto in greco molti « secoli prima. Volli che le espressioni del mio autore, « prima di passare dall'originale nelle mie carte, si fer- « massero alquanto nella mia mente, e conservando tutto « il sapor greco, ricevessero l'andamento italiano, e fos- « sero poste in versi non duri e in rime che potessero sem- « brare spontanee » (*ib.*, 476). Altra osservazione infine riguarda l'uso delle rime, contro le quali come si sa il Leopardi sarà sempre più avverso, e che qui già dice di abborrire « come nemiche capitali della bellezza della poesia » quando sian stiracchiate, ma che tuttavia crede necessarie nei componimenti burleschi.

Nel *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* il Leopardi non si volge alla poesia come nei saggi su Mosco e sulla *Batracomiomachia*, ma tuttavia indaga problemi di letteratura di lingua e di stile tendendo a formulare canoni leggi e categorie, dei quali quel che viene scoprendo in Frontone è stimolo e ad un tempo esempio e riprova.

Nell'inquadramento storico ch'egli fa di Frontone nello svolgimento dell'arte oratoria romana, avvertiamo la pre-

senza di un paradigma dello svolgimento letterario delle nazioni conformato al mito storico, già presente nel suo spirito, del progressivo decadimento dell'umanità nella letteratura come nei costumi e nella vita morale, e quindi alla persuasione della superiorità dell'antico sul moderno: « L'eccesso dell'arte, più pernicioso della scarsezza, perchè « questa fa sperare avanzamento e quello annunzia retro- « gradazione, sottentrò alla giusta e moderata raffinatezza « degli scrittori del secol d'oro. L'uomo non sa dimorare « a lungo fra tenebre folte, e però cerca di liberarsi dalla « ignoranza, che è seguita dal sapere; ma si appaga di un « soverchio splendore che abbaglia, e però soffre volentieri « l'eccesso dell'arte, che è seguito da una corruzione totale. « La Romana letteratura avea da più di un secolo comin- « ciato a provare questa sorte funesta. Dove scorreva il « fiume di Tullio, precipitava il torrente di Seneca e di « Plinio; dove suonava la tromba di Virgilio, strepitava il « tamburo di Lucano; dove scherzava Catullo, scherniva « Marziale. Frontone si avvide che nel suo tempo per esser « veramente eloquente conveniva essere riformatore. Il de- « cadimento della letteratura era nato dalla sconsigliata « vaghezza di passar oltre, poi che si era toccata la meta. « Frontone conobbe che si erano sormontati i confini della « vera eloquenza, e cominciò dal retrocedere » (*Le poesie e le prose*, II, 653); « Quando i trasporti del genio sono finiti, « gli spiriti vaghi e tranquilli si volgono indietro, e con- « tano gl'ingegni che li hanno preceduti. Allora si classifi- « cano i talenti, e si pongono gli uomini grandi alla testa « delle diverse scuole. L'eloquenza Romana taceva, e Ma- « crobio citava allora Cicerone per la ubertà, Sallustio per « la brevità, Frontone per la secchezza, Plinio per lo stil « pingue e fiorito: e Sidonio, dopo S. Girolamo, nominava « la gravità di Frontone, e i freddi imitatori di lui, che « chiamava Frontoniani, come noi chiamiamo Petrar- « cheschi quei poeti amorosi, che non scrivevano se non per « scrivere » (*ib.*, 654-5). Come si vede il Leopardi risale a principi cui dà valore di legge universale, regolatrice di ogni svolgimento letterario; e infatti ravvicina fatti e modi

della letteratura italiana a quelli analoghi della letteratura latina (Ennio e Levio son classici della lingua per Frontone come il Passavanti per noi; i nostri petrarchisti sono i moderni frontoniani nella ricerca stilistica priva d'ogni ispirazione). E sempre domina l'ammirazione della semplicità e il fastidio per la ricercatezza e gli artifici rettorici.

Nè minore interesse teorico serba il Leopardi nel valutare i caratteri di lingua e stile di Frontone: « Alle parole « di nuovo conio, usate dai suoi contemporanei, sostituì « le vecchie, usate dagli antichi classici, dal numero dei « quali non escluse Ennio e Levio, come noi non esclu- « diamo il Passavanti dal numero dei classici nostri. Non « v'ha tra gli antichi uomo, a cui possa più che a Frontone « paragonarsi qualche giudizioso imitatore dei Trecentisti « italiani. Frontone però è uno specchio, a cui pochi di « questi nostri moderni settari possono riconoscersi. Benchè « amante dell'antichità, egli non è meno intelligibile di « qualunque altro scrittore latino, tanto bene seppe usare « l'antico, e rigettare il rugginoso, spargere i suoi scritti « della luce, non della polvere, che si trovava nelle vecchie « opere, rispingere sino al giusto mezzo la lingua latina « già troppo inoltrata, non ricacciarla ai suoi comincia- « menti, e tornarla di anziana in adulta e matura, non in « bambina » (*ib.*, 654). I caratteri della lingua e dello stile di Frontone, che avrebbe rinnovato la lingua senza arcaicizzarla, sono assunti dal Leopardi a modi costanti di momenti culturali sempre ricorrenti nelle letterature nazionali in virtù della legge di invecchiamento e di decadenza che il Leopardi riconosce dominante in tutta la storia dell'umanità, e che in letteratura si manifesta come passaggio da natura ad arte, destinato a volgersi indietro quando abbia attinto il suo massimo sviluppo nell'estrema raffinatezza; e sono inoltre osservati anche in funzione di problemi e questioni letterarie del momento. Quando il Leopardi dice di Frontone che « è uno specchio a cui pochi di questi nostri moderni settari [i puristi] possono riconoscersi » ci sembra che voglia riconoscer sè in quello specchio, e infatti la

caratterizzazione ch'egli fa di seguito dello stile di Frontone par proprio un ritratto del suo (non solo del 1816 ma della sua produzione della maturità) e nello stesso tempo il modello ch'egli si pone a traguardo: « Egli non usò periodi « rotti e mal connessi, frasi gonfie, modi strani ed oscuri « di esprimersi; non ammucchiò sentenze ed antitesi; non « fu vago dell'inudito e del meraviglioso; serbò il suo stile « esente dalla esagerazione, dalla squisitezza soverchia, dalla « sublimità affettata; fuggì insomma con ogni cura possi- « bile l'eccesso dell'artifizio... Lo stile di Frontone è vera- « mente secco e grave: ma udendo questi nomi, nessuno « pensi che i suoi scritti siano poveri di ornamenti e di « grazie, sforniti di ogni allettamento e d'ogni bellezza « esterna, e ricchi non d'altro che di verità dette nuda- « mente e con serio ed austero contegno. Frontone usa uno « stile maschio, e robusto, non va dietro a frivolezze, e a « grazie ingannevoli, cerca la sodezza e la forza; gli orna- « menti, che adopera, non consistono in parole, ma in cose, « e però sono, per così dire, innestati nel soggetto, e non « risaltano certamente come quelli di Seneca e di Plinio. « Questi lampeggiano, e Frontone risplende; essi saziano, « e Frontone contenta; essi piacciono più al primo che al « secondo istante, e Frontone più al secondo che al primo. « Per queste cagioni, e per la cura, che ha il nostro oratore, « di usar parole strettamente proprie, ed acconce, e di dare « ai suoi scritti un sapor pretto di antichità, si è chiamato « secco il suo stile. Egli si serve all'uopo di una gravità « dignitosa, e costante, di una soavità dilettevole e gra- « ziosa, di uno stile semplice e leggiadro, ma serba sempre « e in ogni incontro la solidità e il vigore, che formano il « carattere delle sue opere » (*ib.*, 654-5).

A parte l'aggiustatezza dei giudizi, la penetrante acutezza critica, la sicurezza e delicatezza delle distinzioni tra diverse qualità di elocuzione e di stile e di forme rettoriche, in una parola la maturità e sensibilità linguistica del Leopardi diciottenne di cui non possiamo qui occuparci, ci limitiamo a richiamar l'attenzione sugli elementi di rettorica che il Leopardi va proponendo e formulando in

questo brano come in altri scritti filologici di questo periodo. Notevole tra gli altri il precetto, che avrà stretta osservanza in seguito, di dar freschezza e potenza espressiva alla lingua riportandola all'antico, non al modo gretto e formale dei puristi ma al modo del poeta che rinnova le parole riportandole all'uso e al senso originario e scuotendone la patina di cui la consuetudine le ha rese opache ottuse e senza nerbo.

L'interesse linguistico del Leopardi si fa ben più acuto e specifico che nei suoi precedenti lavori: la parola non è più esaminata come discorso e grammatica ma in quanto immagine arte ed espressione di bellezza; e quell'interesse non è più soltanto ristretto al greco e al latino ma aperto all'espressione letteraria in genere che ha le sue leggi e forme comuni a tutte le lingue. E accennando per la prima volta a problemi e a questioni della nostra letteratura del tempo il Leopardi mostra che egli si andava avvicinando sempre più alla letteratura così detta militante, uscendo dall'isolamento della biblioteca paterna ch'era stata tutto il suo mondo, e che si formava le armi per entrarvi vittoriosamente.

Sulle idee intorno all'arte e al modo di tradurre poesia esposte nei lavori su Mosco e sulla *Batracomiomachia* ritorna il Leopardi nell'articolo sul *Salterio ebraico*, nella prima lettera ai Compilatori della *Biblioteca italiana* e, di sfuggita, nel discorso sulla fama di Orazio. Ribadisce che il valore d'un traduzione è nel riprodurre il tono poetico e i caratteri stilistici e letterari dell'originale; che bisogna rispettare al massimo l'essenzialità della poesia evitando ogni amplificazione ed alterazione; che la rima, pur necessaria alla traduzione di certi generi di poesia, costringe ad immolare molte bellezze poetiche.

Nel discorso *Della fama di Orazio presso gli antichi* interessa una questione teorica appena accennata tra l'eruditissima esposizione di testimonianze, là dove, venuto al raffronto tra Orazio e Virgilio quanto alla maggior fama goduta da questo rispetto all'altro, il Leopardi passa a parlare della diversa estimazione in cui son generalmente

tenute la poesia epica e la lirica e tocca di sfuggita delle diverse qualità intrinseche dei due generi. Non sono che accenni, ma da essi tralucono un concetto già abbastanza formato della liricità della poesia e la distinzione tra espressione poetica e letteraria. Infatti dire che « la perfe-« zione, se è sì difficile e necessaria in ogni genere di poesia, « difficilissima e necessarissima è nella lirica » (*Le poesie e le prose*, II, 637), vuol dire avere inteso che nel poema e in altre opere di ampio disegno ed estensione, perchè conteste di vari elementi non esclusi quelli cosiddetti strutturali e informativi, non si può avere poesia filata dal principio alla fine, mentre il componimento di genere lirico non può patire deviazioni nè soste ma deve esser corso interamente, e con tanto maggiore intensità quanto più è breve, dall'ispirazione poetica; e quindi che la poesia è la stessa in tutti e due i generi letterari.

La prima volta tuttavia in cui il Leopardi affronta la trattazione di problemi generali della poesia e della letteratura non più incidentalmente con riferimenti fugaci a impliciti principi teorici come nei precedenti lavori, ma in modo autonomo e per se stante, è nella seconda lettera ai Compilatori della *Biblioteca italiana*, quella scritta in risposta alla lettera della Staël pubblicata in quel giornale. Non siamo ancora a una trattazione teorica sulla poesia, chè il breve scritto è di carattere polemico e si occupa della famosa proposta di rinnovare la letteratura italiana mediante la conoscenza e lo studio delle letterature straniere; ma nella polemica traspare l'impalcatura teorica che va prendendo consistenza ed organismo nella mente del Leopardi, e si affacciano pensieri, già fugacemente espressi, intorno all'originalità e all'imitazione poetica, al divenire della poesia e al raffronto tra scrittori e poeti antichi e moderni.

Lasciando da parte l'atteggiamento patriottico e di gelosia nazionale e la trattazione di argomenti contingenti come quello dello stato attuale della letteratura in Italia, notiamo il pensiero, in cui per prima c'imbattiamo, che la poesia non ha storia ed è fuori di ogni progresso, insu-

scettibile dell'accrescimento e dello sviluppo comuni alle altre opere dell'intelletto (« ... le scienze possono fare e « fanno progressi tutto giorno dove che la letteratura « non può farne... », *Le poesie e le prose*, II, 599), anzi sempre più decade dall'antica perfezione pel progressivo raffinamento e quindi eccesso dell'arte e per l'allontanamento dalla natura che l'incivilimento comporta. Nel qual pensiero si cela ed è compreso l'idoleggiamento per l'antico inteso non soltanto in senso letterario di classico, quanto di giovanile di immaginoso e di fantastico, e si rinviene il concetto vichiano di fantasia e di sentimento: « Ricor- « diamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) che il più « grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto « modelli, che Dante sarà sempre imitato, agguagliato non « mai, e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli « antichi... perchè essi quando voleano descrivere il cielo, « il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi « pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre « una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci fac- « ciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare « dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il « modo in che essi ne hanno parlato; e questo perchè essi « e imprimamente i Greci non aveano modelli, o non ne « faceano uso, e noi non pure nè abbiamo, e ce ne gio- « viamo, ma non sappiamo farne mai senza, onde quasi « tutti gli scritti nostri sono copie di altre copie, ed ecco « perchè sì pochi sono gli scrittori originali, ed ecco perchè « c'inonda una piena d'idee e di frasi comuni, ed ecco perchè « il nostro terreno è fatto sterile e non produce più nulla « di nuovo » (*ib.*, 601-2). La personalità e la liricità della poesia sono implicitamente affermate e così pure il concetto dell'autonomia della fantasia e dell'essenzialità dell'ispirazione poetica, ed è conseguentemente rigettata la credenza nel concorso della cultura alla creazione poetica, e condannato come pernicioso ogni canone di imitazione non solo in senso puramente letterario e stilistico ma anche in quello più largo di nutrimento spirituale: « Scintilla ce-

« leste, e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta, « non studio di autori, e disaminamento di gusti stranieri. « O noi sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la « forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo. Se « sì, un soverchio studio delle letterature straniere non può « servire ad altro che ad impedirci di pensare, e di creare « per noi stessi: se no, tutti gli scrittori del mondo non ci « faranno poeti in dispetto della natura » (*ib.*, 601).

Il Leopardi respinge per conseguenza il consiglio dell'accostamento alle letterature straniere quale mezzo atto a svecchiare la nostra e a rinnovarla, anche perchè se pur la loro conoscenza fosse atta ad apportare il nuovo, questo sarebbe esteriore e caduco, e il male ne sarebbe differito, non guarito: « ... dopo dieci anni tutte le frasi e tutte le « idee aggiunte diverranno viete e comuni; e noi torneremo « là onde eravamo partiti, o più veramente c'inoltreremo « buon tratto verso il pessimo... Vuolsi andare alla radice « e gridare agl'Italiani: create nè vogliate curarvi di legger « tutto, e se non sapete creare nè vi sentite accesi da quel « divino fuoco che è puro dono d'Apollo fate quel che più « vi aggrada che già non è da sperar nulla da voi » (*ib.*, 602).

L'avversione dunque all'imitazione delle letterature straniere non è dettata da orgoglio nazionale, che pure fa capolino, ma dalle idee che abbiamo riportate, tanto che il Leopardi respinge del pari l'imitazione degli stessi classici, dei quali prescrive soltanto lo studio (« leggiamo e con- « sideriamo e ruminiamo lungamente e maturamente gli « scritti dei Greci maestri e dei Latini e degli Italiani che « han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di « tre vite se ne avessimo ») e ciò pel convincimento della superiorità della poesia antica sulla moderna, e non nel senso di attinger norme retoriche e forme stilistiche e suppellettile poetica ma in quello di apprendere la legge fondamentale della poesia che è di « imitar » la natura, cioè creare dall'interno, e di imparare ad essere originali. Inoltre il Leopardi è mosso dall'osservanza della tradizione e quindi dall'esigenza di sincerità e di gusto. Chè mescolare spirito

fantasie caratteri immagini ed altro delle letterature straniere con quelli tradizionali nostri è far dell'ibrido e del mostruoso: innestare nei « celesti Poemi » di Omero Virgilio e Tasso, Fingallo e Temora è un « far mostri più ridicoli de' Satiri, più osceni delle Arpie » (*ib.*, 603). Nei poeti settentrionali riscontra infatti il Leopardi caratteri alieni alla nostra psicologia educazione e tradizione letteraria, scarsezza di poesia, « assai frequentemente... esagerazioni « ed immagini gigantesche, ed assai radamente la vera « castissima santissima leggiadrissima natura » (*ibid.*); nella quale ultima espressione prettamente leopardiana sentiamo lo sconfinato amore per la poesia, pura di ogni orpello letterario, semplice ed essenziale come la natura, che è la stessa anima nostra quando è accesa da quel tal fuoco d'Apollo e celeste scintilla di cui ha parlato.

Finalmente in quest'articolo compare un altro pensiero che sarà ribadito dalla successiva speculazione letteraria del Leopardi, quello della superiorità della letteratura italiana su ogni altra; giudizio che non avrebbe alcun interesse per noi se il Leopardi non lo motivasse con la ragione che la letteratura italiana « è di tutte le letterature del « mondo la più affine alla greca e alla latina, cioè a dire... « alla sola vera, perchè la sola naturale, e in tutto vota « d'affettazione » (*ib.*, 604), cioè con l'estensione nel campo letterario della fondamentale concezione di tutto il suo « sistema ».

Il pensiero intorno alla poesia espresso in quest'articolo è ribadito nel discorso che il Leopardi premise alla traduzione del brano della *Teogonia* di Esiodo ch'egli intitolò *Titanomachia*. Questo discorso dà la misura del cammino percorso dal Leopardi in un anno e mezzo nell'indirizzo della sua conversione letteraria. L'erudizione filologica ancora residua nei discorsi su Mosco e sulla *Batracomiomachia* è dissolta, e il breve saggio dettato soltanto da interessi teorici e critici si svolge sul piano più schietto della valutazione estetica. Vi si manifesta, ancor più che altrove, un amore profondo e una sensibilità delicatissima e incantata

della poesia, la « vera e casta e leggiadra poesia », dalla quale vengono al Leopardi un rapimento e un'elevazione dello spirito tali che parlando di Esiodo egli dà non solo giudizi ma in sospiri ed esclamazioni commosse: « Oh che « ingenuità, che vaghezza, che soavità! E che cosa è di- « vino in letteratura se nol sono la favoletta dello sparviere « e del rosignuolo, e la pittura del verno? Quegli am- « maestramenti di morale dati così alla semplice a Perse « nella prima parte, quelle immaginette delle cose natu- « rali e della vita campaiuola nella seconda, come si pos- « sono leggere senza un soavissimo commovimento di tutta « l'anima?... Leggetela voi stessi, nè 'l zucchero vi parrà « più dolce, nè 'l latte più candido, nè l'oro fino terso « lucente più puro di quella poesia, di quello stile, di quella « semplicità, la quale, secondo me, come vi ho detto, mag- « giore dell'Omerica, se vorrete chiamare rozzezza, non « istarò a farne piato, sì veramente che confessiate non ci « aver tesoro al mondo che basti a pagare quella rozzezza » (*Le poesie e le prose*, I, 557-8).

Della poesia il Leopardi non esprime ancora un concetto formulato chiaramente in termini filosofici, come del resto non farà neanche in seguito, ma ne manifesta una viva intuizione, cui perviene con la sua sensibilità e col suo sentimento di poeta. La poesia è natura, cioè vita sentimentale dello spirito nelle sue forme originarie non guaste dalla ragione e dalla cultura, e quindi nello stato più prossimo alla natura. Di questa il Leopardi parla ancora ambiguamente senza chiarezza nè proprietà di concetto, ed ora sembra riferirsi a quella che ne circonda (cielo astri terra campagna vita vegetale ed animale) ed ora a quella umana, cioè alla nostra vita spirituale e sensibile. Ma è chiaro che i due sensi sono unificati in quello dell'unica e possente natura che vive così nell'aria nel firmamento nella luce e nelle piante come nel cuore dell'uomo non alterato o guasto dall'incivilimento; e che la natura della quale continuamente egli parla è la voce e la vita del tutto, presente ai sensi e allo spirito dell'uomo.

Ma l'uomo incivilendosi, cioè creando le scienze la filosofia i costumi e le forme del vivere sociale, modifica continuamente il suo stato originario e quindi si allontana sempre più dalla natura, che gli diventa occulta e perduta. E perciò la poesia si perde con essa, andando a ritroso dell'incivilimento: « sapete bene che le lettere, e singolar- « mente la poesia, vanno a ritroso delle scienze, voglio « dire, dove queste vengon via sempre all'insù, quelle « quando nascono sono giganti e col tempo rappiccini- « scono » (*ib.*, 557); « Leggiadro tempo quando il poeta « nella natura, fresca vergine intatta, vedendo tutto cogli « occhi propri, non s'affannando a cercare novità, che tutto « era nuovo, creando, senza pensarselo, le regole dell'arte, « con quella negligenza di cui ora tutta la forza dell'in- « gegno e dello studio appena ci sa dare la sembianza, « cantava cose divine ed eternamente durature! E ap- « punto nell'opera di Esiodo, più che in qualsivoglia altra, « ride e spira quella freschezza della natura or sempre av- « vizzata » (*ib.*).

Questo concetto della poesia-natura, fondamentale nel pensiero estetico del Leopardi e che egli verrà sempre più chiarendo e svolgendo, è il concetto della poesia come attività fantastica, desunto o non dal Vico che il Leopardi non nomina affatto, e integrato dall'altra concezione anch'essa vichiana dello svolgimento storico dell'uomo da fantasia a ragione. Anche per il Leopardi la poesia consunta dall'incivilimento può risorgere, ma ne è condizione un imbarbarimento, cioè il ritorno dell'uomo alle sue forme naturali: « ... quanto debba essere grande Esiodo vel dica « Omero, al quale la natura, per dare un compagno, do- « vette aspettare che le lettere morissero e fosser sepolte « per tutto il mondo, poi rinascendo dessero fuori in Dante « il secondo miracolo, come nascendo duemila anni avanti « aveano dato il primo » (*ib.*).

Ristretta la poesia all'attività fantastica, e in modo così severo da pensare che essa appaia al mondo come rarissimo miracolo, è conseguente che il Leopardi insista

sulla distinzione già espressa nel *Discorso sopra Mosco* tra poesia e arte letteraria, le quali giudica addirittura in antinomia, onde il suo amore per la « negligenza », per la « sprezzatura » e per la semplicità, senza la quale non v'ha poesia. Il Leopardi acquista sempre più chiara consapevolezza della poesia letteraria intesa come esornazione rettorica e le contrappone con severità crescente la poesia vera e propria. Tutta la critica che lui, diciottenne ed oscuro ancora al mondo letterario, muove arditamente in questo Discorso al valore poetico, universalmente ammirato, della traduzione virgiliana del Caro, si fonda appunto sul riconoscimento della medesimezza di materia e di forma, di ispirazione e d'espressione. Proprio le qualità letterarie più concordemente elogiate nel Caro e per le quali la sua traduzione si diceva parere più opera originale che tradotta, e cioè la scioltezza la « semplicità vaghissima » e la « nobile familiarità », ne sono pel Leopardi i caratteri più viziosi perchè tradiscono intimamente le qualità stilistiche essenziali del poema virgiliano, che consistono al contrario in « un dire sempre grande, sempre magnifico, sempre segnalatamente nobile », in « quel colore poetico dato costantemente a che che sia », in « quell'oro in cui sono legati anche i ciottoli ». In queste osservazioni e nelle altre che loro sono intrecciate appare chiaro che la forma letteraria, ben lungi dall'esser concepita come veste rettorica che abbelli il soggetto ammantandolo di sè, è ritenuta intrinseca all'ispirazione. Perciò il Leopardi ha già detto che il tradurre poesia è quasi opera di creazione alla quale non può assolvere che il poeta, pensiero non smentito dall'osservazione apparentemente contrastante che ricorre in questo discorso: « ... a tradurre si vogliono qualità non « necessarie a produrre, nè sempre un valentissimo autore « può riuscir buon traduttore » (*ib.*, 562), ove il Leopardi vorrà alludere non alla generica capacità di espressione poetica, ma a quella particolare di sentire e rivivere la poesia altrui, e quindi alla necessità della congenialità spirituale con l'autore che si prende a tradurre.

II

1. La trattazione del Discorso.

A tal punto dunque era giunta la formulazione del pensiero critico ed estetico del Leopardi quand'egli, nella primavera del 1818, compose il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, che lo riassume intero dandogli straordinario sviluppo.

Stimolato dalla lettura delle *Osservazioni* del Di Breme comparse nei quaderni dello *Spettatore italiano* del 1° e del 15 gennaio 1818, il Leopardi aveva subito preso a farne una confutazione nello *Zibaldone* e in carte sparse, con l'intenzione di scriverne una replica e di « frammettersi » nella lite tra classicisti e romantici; ma il suo spirito, come quello di tutti i grandi solitari, non poteva racchiudersi nè quietarsi all'assolvimento di fini contingenti e ristretti, tanto il suo pensiero, individualissimo e preso dai suoi interessi teorici, era superiore e in certa guisa indifferente ai termini della contesa; sicchè « crescendogli la materia fra le mani » egli abbandonò i fini primamente concepiti, secondo la dichiarazione dell'*Avvertimento*, e attraverso successive redazioni scrisse un'opera che pur serbando la originaria impostazione polemica e di replica, e fedeltà al soggetto assunto, lo trascende in gran parte e risulta, come abbiam detto al principio, un itinerario di poesia, la prima formulazione della sua poetica e la più compiuta realizzazione, nel tempo, del suo mondo spirituale.

Percorriamola anzitutto nella trattazione, che per l'insistenza e la continua ripresa dei temi principali e per l'affettuosa eloquenza dell'espressione non è facile riassumere e riportare al filo dialettico dell'ordine e della continuità del pensiero senza impoverirla.

Il discorso comincia con un'introduzione (*Le poesie e le prose*, II, 467-70) nella quale il Leopardi giustifica il suo intervento nella polemica classico-romantica e dichiara il fine propostosi (trattare della poesia romantica « non già pienamente » « ma quanto basterà per tener dietro alle

« Osservazioni... per la più parte acute e ingegnose e pro-
« fonde del Di Breme ») e il metodo cui intende attenersi:
non quello, comunemente seguito dagli altri, di respingere
le nuove idee senza discuterle e mostrando di non inten-
derle, ma l'altro di « assalire a una a una » le opinioni dei
romantici, opponendo ragioni a ragioni e « tentandone i
fondamenti » per abbatterle e sradicarle con argomenta-
zioni. Di questa introduzione, oltre al serio apprezzamento
che il Leopardi mostra di avere della dottrina romantica,
della quale tuttavia disconosce la novità riscontrandovi
« radici antichissime », interessa la dichiarazione che per
trattare l'argomento « ci vuole un cuore che sappia aprirsi
« e diffondersi e palpitare... e una mente non al tutto
« inesperta del fuoco e dell'impeto delle arti belle », che
mostra ancora una volta il cosciente concorso del senti-
mento e della sensibilità poetica del Leopardi, già notato
nei precedenti lavori, nella trattazione di problemi teo-
rici e pratici sulla poesia.

All'inizio del Discorso il Leopardi riprova la tendenza
razionalistica e metafisica del Di Breme e dei romantici,
che « si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal
« commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finat-
« tantochè sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto,
« e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle
« idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale
« che era, in metafisica e ragionevole e spirituale », e nota
la contraddizione tra questo concetto o esigenza teorica
e l'indulgenza al fantastico, per la quale i romantici
« sono andati in cerca fra la gentaglia presente di ciasche-
« duna classe, e specialmente fra il popolaccio, di quelle più
« strane e pazze e ridicole e vili e superstiziose opinioni e
« novelle che si potevano trovare, e di queste hanno fatto
« materia di poesia » (pp. 470-1).

Altra più grave contraddizione dei romantici è tra il ri-
conoscimento del carattere fantastico della poesia e la
norma che essa debba adeguare il vero, perchè in tal modo,
mentre si considera la poesia come immaginazione inven-
zione fantasia e illusione, le si dà carattere razionale e

funzione didascalica di insegnamento del vero; che è confondere fantasia con ragione e vero poetico con vero logico. Ma se il vero poetico è tutt'altro da quello razionale, se cioè la poesia appartiene alla fantasia e all'immaginazione e non all'intelletto, è gran confusione il prescrivere che essa si alimenti delle idee e opinioni attuali di filosofia religione e scienza, e si ispiri ad un tempo alle illusioni e all'immaginazione. D'altra parte se la poesia è fantasia, ogni sorta di immaginazione è legittima, quella delle favole antiche come quella degli spettri e favole del settentrione e dell'oriente alla quale sola i romantici vorrebbero restringerla, ed è uno stolto compromesso il limitare la fantasia entro termini, d'altronde imprecisabili, di ragionevolezza e di analogia col vero; dal che, invece che vantaggio può nascere piuttosto un pericolo: che la poesia parlando all'intelletto oltre che alla fantasia possa spingerlo all'errore con i suoi « inganni », i quali invece, se circoscritti alla fantasia cui solo appartengono, non hanno influenza alcuna sulle credenze opinioni vedute degli individui (pp. 471-76).

Ristretta la poesia alla facoltà fantastica, il Leopardi passa ad esaminare quale delle due maniere meglio le si confaccia e sia più dilettevole, se l'antica o la moderna, se cioè quella che si ispira alla natura o l'altra che vorrebbe trarre la sua materia dal progresso civile.

Premesso che la poesia ha per ufficio l'imitazione della natura e per fine il diletto, il quale scaturisce dalla meraviglia che desta l'imitazione della natura, ne consegue che tanto più alta e dilettosa sarà la poesia quanto più il poeta sarà vicino alla natura, cioè quanto più egli sarà « naturale » in quanto uomo. Siccome l'incivilimento ha progressivamente allontanato l'uomo dalla natura trasportandolo dallo stato naturale al civile, e steso su di essa un velo che la copre ed occulta ma non la cangia restando essa immutabile nelle sue forme divine, bisogna che l'uomo alzi quel velo, cioè si liberi da tutto l'artificioso acquistato col progresso civile e si accosti alla natura e le si adatti, ritornando con l'immaginazione quanto gli è possibile allo

stato primitivo dei nostri antichi, ai quali la natura parlava immediatamente e fortemente. « La qual cosa ci fa « fare senza nostra fatica il poeta, padrone delle fan- « tasie », il quale diviene perciò mediatore tra l'obliata natura e il comune degli uomini snaturati dalla civiltà. Il poeta infatti « deve coll'arte sua quasi trasportarci in quei « primi tempi, e quella natura che ci è sparita dagli occhi, « ricondurcela avanti, o più tosto svelarcela ancora pre- « sente e bella come in principio, e farcela vedere e sentire, « e cagionarci quei diletti soprumani di cui pressochè tutto, « salvo il desiderio, abbiamo perduto, onde sia presente- « mente l'ufficio suo, non solamente imitar la natura, ma « anche manifestarla, non solamente dilettarci la fantasia, « ma liberarcela dalle angustie, non solamente somminis- « strare, ma sostituire ».

Che nel ritorno alla natura in tal senso sia il massimo dei nostri diletti è cosa che non si dimostra, perchè lo si vede di continuo negli uomini. Ne son testimonianza del resto l'innata « nostra irrepugnabile inclinazione al primitivo, e al naturale schietto e illibato », « il nostro infi- « nito affetto alla semplicità de' costumi e delle maniere e « del favellare e dello scrivere e d'ogni cosa; e quella in- « dicibile soavità che ci diffonde nell'anima non solamente « la veduta ma il pensiero e le immagini della vita rustica, « e i poeti che la figurano, e la memoria de' primi tempi... ». Questa inclinazione al primitivo « fa che qualora ci abbat- « tiamo in oggetti non tocchi dall'incivilimento, quivi e in « ogni reliquia e in ogni ombra della prima naturalezza, « quasi soprastando, giocondissimamente ci compiacciamo « con indistinto desiderio; perchè la natura ci chiama e « c'invita, e se ricusiamo, ci sforza, la natura vergine e « intatta, contro la quale non può sperienza nè sapere nè « scoperte fatte, nè costumi cambiati nè coltura nè arti- « fizi nè ornamenti, ma nessuna nè splendida nè grande « nè antica nè forte opera umana soverchierà mai nè pareg- « gerà, non che altro, un vestigio dell'opera di Dio ».

Ogni individuo del resto ne ha personale esperienza e ne è ad un tempo prova ed esempio. Chè ognuno, ripercor-

rendo idealmente in sè il corso della storia umana, è stato all'incirca per qualche anno, fanciullo, quel che fu il mondo per qualche secolo, e conosce i diletti della fanciullezza, quando, ancora incolta la ragione e fervida la fantasia, ci si è levati ai sogni, alle immaginazioni, al colloquio rapito e fidente con la natura vergine e intatta. E ognuno ha sperimentato in sè che quella vita smisurata della fantasia si è andata a mano a mano restringendo di pari passo con lo sviluppo della ragione, sino a ridursi quasi a nulla, vinta e scacciata dalla ragione; e la natura « invariata e primitiva ... è nè più nè meno quella natura « che si palesa e regna ne' putti, e le immagini fanciul- « lesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto le im- « magini e la fantasia degli antichi, e le ricordanze della « prima età e le idee prime nostre che noi siamo così ga- « gliardamente tratti ad amare e desiderare, sono appunto « quelle che ci ridesta l'imitazione della natura schietta e « inviolata, quelle che ci può e secondo noi ci deve ride- « stare il poeta, quelle che ci ridestano divinamente gli « antichi, quelle che i romantici bestemmiano e rigettano « e sbandiscono dalla poesia, gridando che non siamo più « fanciulli: e pur troppo non siamo... ».

Per ridar vita alla fantasia cioè alla poesia e restituirla nel potere che essa aveva presso gli antichi e un tempo in noi stessi, nella fanciullezza, « bisogna sottrarla dall'op- « pressione dell'intelletto, bisogna sferrarla e scarcerarla, « bisogna rompere quei recinti ». Sicchè come « le forme « primitive della natura non sono mutate nè si mute- « ranno », così la poesia è anch'essa immutabile nelle sue forme fondamentali e non potrà mai rinnovarsi nè trarre materia nuova dall'incivilimento, cioè dal vivere sempre più discosto dalla natura, anzi ne è contrastata e si affievolisce quanto quello avanza.

A questo punto il Leopardi con lieve digressione estende oltre il campo della poesia questo mito del primitivo, ad un tempo vichiano illuministico e romantico, e mostra come il contrasto tra ragione e natura, delle quali la prima sempre più comprime scaccia mortifica e bandisce la seconda, abbia

nefaste conseguenze anche in altri campi della vita e cioè sulle stesse virtù e qualità morali e civili degli uomini, i quali non operano cose grandi se non animati e sorretti dalle « illusioni » cioè dallo stato fantastico, che secondo ragione è pazzia. Indi ritorna all'argomento mostrando quanto s'ingannino i romantici nel voler richiamare la poesia dall'antico al moderno, che è quanto dire dalla natura al civile e dalla fantasia alla ragione che ne è la morte, e indicando in questo il vero contrasto fra tradizionalisti e romantici: che i primi « cantano in genere più che pos- « sono la natura, e i romantici più che possono l'incivili- « mento, quelli le cose e le forme e le bellezze eterne e im- « mutabili, e questi le transitorie e mutabili, quelli le opere « di Dio e questi le opere degli uomini », come si vede « nei soggetti e nelle descrizioni e nelle immagini e in « tutta la suppellettile e il modo e l'elocuzione poetica, e « in tutto il complesso della poesia » (476-88).

I romantici, per difendere il loro modo di poesia, invocano il gradimento che il pubblico mostra di averne, cioè la diffusa popolarità della loro maniera, che il Leopardi respinge per tre ragioni. La prima è la corruzione del gusto: il gradimento del pubblico non può essere assunto a prova e misura dell'arte, mostrando la storia la fallacia del favore popolare per tanti esempi, tra cui quello del piacimento che godettero le stravaganze del Seicento. La seconda è che il pubblico, parte per natura e parte per l'incivilimento, « corroborata la disposizione ingenita... dai costumi e dagli abiti e dalla snaturatezza cittadinesca », ha rozzezza e durezza di cuore e di fantasia, non è sensibile ai « tasti delicatissimi della natura »; ci vogliono, per scuoterlo e svegliarlo, « urtoni e picchiate e spuntonate romantiche »; è « gente alla quale i diletti fini e purissimi sono « come il rasoio alle selci: palati da sale e aceto, che par « ch'abbiano fatto il callo ai cibi e liquori gentili ». I romantici con le loro stravaganze, con i loro eccessi passionali, con l'impressionante il truculento lo strano lo straordinario il terribile l'orribile il macabro, « menano a quelle « fantasie manrovesci tali che la crosta ch'hanno dintorno,

« per dura che sia, non ci può reggere che non ne sbalzi via « qualche pezzo, restandone scoperto il vivo ». La moltitudine non può essere giudice competente del poeta; per giudicar di poesia occorre avere cuore e fantasia, quali non si trovano se non in quelli che son « poeti per natura, facciano versi o non facciano », « quella facilità e cedevolezza « di cuore e d'immaginativa, e anche quella mobilità e vi- « spezza che può stare nelle fantasie volgari e che le asso- « miglia a quelle de' poeti, e segnatamente quell'indole « adattata ad accogliere e sentire la soavissima operazione « della pura e delicata e santa natura... e in breve i fonda- « menti del buon gusto, insieme con quelle faville di fuoco « poetico che possono essere disseminate per le fantasie « popolari... », doni « conceduti da Dio principalmente ai « greci e agl'italiani; e per gl'italiani intendo anche i latini, « padri nostri... ».

La terza ragione della popolarità della poesia romantica è nel naturale gradimento anzi esigenza che gli uomini hanno del nuovo. Il nuovo percuote sommamente la natura umana che per sua costituzione e per la legge dell'assuefazione si stanca dell'usato e lo fastidisce. Tutte le nazioni civili e massimamente la nostra essendo intimamente nutrite della poesia classica, nessuna meraviglia che una poesia nuova o poco familiare scuota meglio le immaginazioni che non un'altra a cui sono tanto assuefatte: « nessuna cosa è tanto bella nè piacevole che a lungo an- « dare non annoi: così la nostra maniera poetica, essendo « pur cosa umana per quanto sia dilettevole e prossima al « divino, può tediare senza fallo; del che qualunque la ri- « prende, con molto più convenienza riprenderebbe la na- « tura delle cose, cioè finalmente Iddio ». Ma lasciate che passino pochi anni, e si vedrà che cosa la nuova poesia « possa per se medesima senza la novità » (pp. 488-97).

La poesia romantica dunque vuole impressionare con la novità e la singolarità. Ma questa, secondo il Leopardi, sta nell'assumere a soggetto materia non già nuova e singolare all'esperienza dei lettori, come l'esotico continuamente ricercato dai romantici, ma nuova all'espressione

poetica soltanto, pur essendo familiare e comune; e sta soprattutto nelle nuove forme e modi dell'espressione cioè nell'originalità della poesia. I romantici mostrano d'ignorarlo, e d'ignorare altresì il principio che se ne può formulare: che l'efficacia della poesia è nella rarità dell'espressione (rarità intrinseca all'espressione, cioè riferita alla sua qualità, ed estrinseca ad essa in quanto relativa ai soggetti: solitamente poco o nulla trattati) e nella familiarità della materia (« allora è grandissima l'efficacia della poesia quando l'imitazione è rara, l'oggetto comune »); principio sommamente osservato dagli antichi, presso i quali rara era infatti l'espressione poetica e familiare la materia, cioè la natura, che oggi è invece dimenticata e occulta in tante parti sotto il mantello dell'incivilimento. Dal che, tra parentesi, si comprende ancora per altra via « quanto sia scaduta la condizione della poesia da quello ch'era anticamente », allora sempre rara perchè originale e col tempo divenuta artificiosa riflessa e quindi comune, perchè imitazione dell'arte e non più della natura; e si deduce ancora una volta che la poesia « quanto alla materia è primitiva e non moderna ».

Ecco invece che i romantici « cercano col candelino... « quelle più strane cose che si possano immaginare, o sieno « semplicemente stravaganze singolarissime per natura loro; « o sieno eccessi di qualsivoglia genere, segnatamente mi- « sfatti atrocissimi, cuori e menti d'inferno, stermini sub- « bissi orrori diavolerie strabocchevoli, così altre inven- « zioni da spaccamonti; o sieno oggetti forestieri lontanis- « simi dagli occhi e dalla consuetudine dell'Europa...; o « sieno costumi casi favole allegorie parimenti forestiere « e lontanissime...; o finalmente sieno cose quantunque « vicine e nostrali, tuttavia rare e poco note o ignote alla « moltitudine, come dire animali infermità officine lavorii « strumenti, edifizi di costrutture singolari... », e « fanno « incetta di cose vili e oscene e fetide e schifose, non istraor- « dinarie in nessun modo per se, nè rispettivamente a' paesi « nostri, ma sì bene rispettivamente alla poesia, perchè « finora i poeti erano stati cigni e non corvi che volassero

« alle carogne; ma i romantici perchè queste carogne sono « intatte, e però possono fare effetto, ci vanno sopra di « tutta voglia, e ci ficcano e sguazzano il becco e l'ugne » (pp. 497-500). E così, assumendo a soggetto di poesia cose straordinarie ed estranee all'esperienza comune (e in ciò si nota nuovamente la contraddizione che « mentre non « consentono che si pigli materia di poesia dall'antichità « nostra, la pigliano dall'Asia e dall'Africa e dall'America; « e mentre non vogliono che si canti ai bisavoli, cantano « agli antipodi... »), mostrano di non intendersi neanche di quella « psicologia » di cui si vantan maestri, e di non saper nulla della poesia. La quale allora è efficace e parla al cuore quando mette in moto la fantasia del lettore lasciando ad essa il completamento di quello che lascia intravedere: « Il poeta ordinariamente non dipinge nè può dipingere « tutta la figura, ma dà poche botte di pennello, e dipinge « o più spesso accenna qualche parte, o sgrossa il contorno « con entrovi alcuni tratti senza più: la fantasia, quando « conosce l'oggetto, supplisce convenientemente le altre « parti, o aggiunge i colori e le ombre e i lumi, e compie « la figura ». Ma i romantici, trattando soggetti non conosciuti dal lettore, o si attengono alla norma generale della poesia di accennare, e allora il lettore non trova nella sua esperienza nulla che gli permetta di intender quell'accenno e di completarlo, o si sforzano di ritrarre minutamente, il che peraltro non è mai possibile appieno, e allora la fantasia del lettore resta fredda e inoperosa.

Con l'ammasso e « caos di sofisticherie di frenesie di mostruosità di ridicoli » che è la loro poesia, i romantici pervengono tuttavia a impressionare le persone grossolane di mente e di cuore, dalla fantasia dura e torpida, e così corrompono la poesia, che se deve corrompersi per essere intesa dal grosso pubblico è meglio che questo la lasci da canto « giacchè si vive in questo mondo anche senza poesia ». Ma il loro modo di poesia ripugna alla natura e alla tradizione degli italiani, che sono « figli de' romani, allievi de' « greci e non de' barbari..., italiani e non tedeschi nè in« glesi » (pp. 500-506).

La poesia non è suscettibile di rinnovamento nè di novità nella sua essenza: « non essendo la natura cambiata « da quella ch'era anticamente, anzi non potendo variare, « seguita che la poesia la quale è imitatrice della natura, « sia parimenti invariabile, e non si possa la poesia nostra « ne' suoi caratteri principali differenziare dall'antica ». E poichè la natura è tanto alterata occultata celata dalla « mota dell'incivilimento e della corruzione umana » che è molto difficile se non impossibile ad un poeta di « scoprirla dove e come ella si trovi, e di vederla e sentirla e « goderla e seguitarla e considerarla e conoscerla » per sola virtù d'indole e d'ingegno; è necessario lo studio degli antichi (ai quali la natura più direttamente e pienamente si svelò nella sua vergine purità) non solo per meglio sentirla, ma anche per meglio imitarla: « noi cogli orecchi « così pieni d'altre favelle, adombrate inviluppate nascoste « oppresse soffocate tante parti della natura, spettatori e « partecipi di costumi lontanissimi o contrari ai naturali, « in mezzo a tanta snaturatezza e così radicata non solamente in altri ma in noi medesimi, vedendo sentendo « parlando operando tutto giorno cose non naturali, come, « se non mediante l'uso e la familiarità degli antichi, ripiglieremo per rispetto alla poesia la maniera naturale di « favellare, rivedremo quelle parti della natura che a noi « sono nascoste, agli antichi non furono, ci svezzeremo di « tante consuetudini, ci scorderemo di tante cose, ne imparereremo o ci ricorderemo o ci riavvezzeremo a tante altre, « e in somma nel mondo incivilito vedremo e abiteremo e « conosceremo intimamente il mondo primitivo, e nel « mondo snaturato la natura? » (pp. 507-10).

Il che non vuol dire affatto che bisogna imitare la poesia antica nei precetti letterari che la regolarono e nelle famose favole mitologiche che, pur « per la più parte bellissime dolcissime squisitissime », sono tuttavia « fabbricate sulla natura, non naturali » e « ritrovamenti arbitrari » e dunque « non comuni agli antichi con noi, ma proprie loro ». Affermando che la poesia moderna non si deve nè si può diversificare dall'antica, il Leopardi si riferisce alle

« cose naturali necessarie universali perpetue » che sono della poesia greca e latina come della moderna e di tutti i tempi, e non vuol già menzionare « le passeggere, non « le invenzioni arbitrarie degli uomini, non le credenze, non « i costumi particolari di questo o di quel popolo, non i « caratteri non le forme speciali di questo o di quel poeta »; « ... noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la « natura, nè che vada accattando e cucendo insieme ritagli « di roba altrui; non vogliamo che il poeta non sia poeta; « vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'av- « vampi, ch'abbia mente divina, che abbia impeto e forza « e grandezza di affetti e di pensieri, vogliamo che i poeti « dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili « quanto è forza che sieno gl'imitatori di una sola e stessa « natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori di una « natura infinitamente varia e doviziosa ».

Non imitazione degli antichi dunque, ma studio del proprio della poesia che in loro fu somma, e quindi prescrizione del principio di originalità vantato dai romantici come propria scoperta e invece osservato da tutti i poeti che sempre han mirato ad esser personali e lo sono stati e tanto più quanto più antichi, e riconosciuto da tutti che han sempre pregiato in poesia l'originalità e non le parti derivate dalla tradizione (pp. 510-12).

A questo punto il Leopardi affronta la roccaforte e il proprio della dottrina romantica: l'amore e l'espressione del « patetico » rivendicato come peculiarità della nuova poesia e in forza del quale le si attribuiva la preminenza sull'antica, mirando questa più specialmente alla fantasia, e la romantica al cuore.

Ma il patetico, sinonimo di sentimentale, è propriamente un effetto che esercita la natura sulla nostra sensibilità e perciò qualità propria ed universale della poesia, che della natura appunto è imitazione. Non poteva pertanto mancare e non mancò nella poesia antica, come si può vedere da passi di Omero, che pur è ritenuto « uno dei poeti meno sentimentali che si leggano oggidì », e di Virgilio; e non è quindi una peculiarità della poesia moderna.

Anzi la sensibilità da cui nasce il patetico, cioè il sentimentale, essendo una qualità « naturalissima » o « quasi divina » niente affatto dunque derivata dall'esperienza e dagli studi umani, è più propria e vera presso gli antichi che presso i moderni, nei quali è, sì, più efficace che non sia stata presso gli antichi nel senso che si manifesta più largamente e frequentemente, ma tanto meno pura, essendo guasta dall'incivilimento dalla scienza psicologica e dall'affettazione, e del tutto « snaturata »; tanto che oggi, mentre si volge in ridicolo quello che soltanto è sensibilità, cioè la vera e pura e naturale, si gabba per tale una sensibilità di accatto, « impurissima e snaturatissima ».

La sensibilità e la sentimentalità vanno anch'esse a ritroso del corso della storia invece che progredire con esso; infatti nulla deve all'incivilimento quella che si scorge in Ossian, nè il Petrarca, ritenuto dagli stessi romantici il più sentimentale dei poeti e « miracolo d'ineffabile sensibilità », visse in tempi progrediti e scientifici. Come nell'individuo la sensibilità si va « ritirando e nascondendo, o maga-
« gnando e sfigurando, a proporzione che l'uomo col cre-
« scere in età perde la piena candidezza, e s'allontana dalla « natura », così nella storia del mondo, di mano in mano che essa procede dal primitivo al civile e dal fantastico al razionale (pp. 512-19).

Ma pur ammesso che la sensibilità « dimostri meglio oggidì gli effetti suoi che non fece anticamente », resta il fatto che gli antichi la espressero con divina naturalezza e i moderni « snaturatissimamente »; quelli « con una divina « sprezzatura, schiettamente e, possiamo dire, innocente-
« temente, ingenuamente, scrivendo non come chi si con-
« templa e rivolge e tasta e fruga e spreme e penetra il « cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore, e così « lo pone in carta senza molto o punto considerarlo », in modo che « il sentimentale era appresso loro qual è il « verace e puro sentimentale, spontaneo modesto vere-
« condo semplice ignaro di se medesimo »; mentre i romantici fanno ricorso a tutta la loro scienza psicologica, e non osservano misura nè verecondia nè temperanza nè

graduazione e mancano di ogni elementare naturalezza per le forzature, l'affettazione e le sottigliezze intellettuali e psicologiche; il patetico è « sparso e gittato e versato per tutto, entri o non entri »; son « fatti sensitivi, sto per dire, « fino i cani o cose simili, con difetto non solo di natura- « lezza nella maniera, ma di convenienza nelle cose, e di « giudizio e di buon senno nello scrittore »; e si vede « scia- « lacquarsi il sentimentale... gittarsi a manate, vendersi a « staia », « tanta pudicizia strascinata a civettare sulla stessa « fronte dei libri; fatta verissima baldracca quella celeste « e divina vergine, bellezza degli animi che l'albergano ».

Sicchè anche per questo la poesia antica e l'italiana restano modello della naturalezza della ritrosia e della pudicizia dell'espressione, quali ad esempio si ammirano in Mosco, in Virgilio e nello stesso Petrarca. Al confronto di esse il patetico dei romantici, oltre che artifizioso e sforzato, appare tinto di ferocia, di barbarie, di bestialità e di orridezza (pp. 519-27).

Sgradevole per tali qualità, il patetico dei romantici è inoltre sazievole per la monotonia, dacchè essi vogliono ridurre al patetico tutta la poesia proscrivendo ogni altro modo di sentire dell'anima umana, e non si avvedono quanto poco conoscitori dell'uomo essi siano, benchè menino gran vanto della loro scienza psicologica, dacchè mostrano di ignorare che l'uomo desidera in tutto e massimamente nelle arti belle la varietà e la convenienza e in breve ora si sazia della veemenza e del terribile, per sua natura poco durevole, che essi continuamente ricercano e rappresentano. Verità questa originaria e fondamentale tanto da parer impossibile che esista chi l'ignori (pp. 527-29).

È un non senso pari a quello di « negare che le credenze « e i costumi antichi si convengano alla poesia moderna, « e accogliere e cercare e rappresentare con sommo affetto « le credenze e i costumi settentrionali orientali americani », di « rifiutare e deridere e bestemmiare le favole greche « negando che il sapere dell'età presente conceda spazio « nelle menti nostre alle illusioni favolose; e intanto così « facendo, pescar l'oriente e il settentrione e qualunque

« paese barbaro è illuminato dal sole, e far materia sostan-
« zialissima di poesia le favole loro, in grandissima parte
« mostruosissime e ridicolissime, tutte oltremodo ripugnanti
« alle credenze nostre », di rigettare come « intollerabile e micidiale » la lontananza di tempo che ci separa dalle favole antiche e intanto accettare e prescrivere la lontananza di luogo « con tutta la diversità di costumi e di opinioni che porta seco ». Contradizione insanabile sotto ogni riguardo e tanto più grave perchè delle cose antiche noi abbiamo già conoscenza e quindi facilissimo intendimento, mentre che di queste cose esotiche abbiamo bisogno di illustrazione e di commento, il che genera pedanteria ben maggiore di quella che può dare il bagaglio ermeneutico necessario ad intendere i classici latini e greci (pp. 529-32).

Avendo menzionato le favole antiche il Leopardi passa a confutare le osservazioni con cui il Di Breme aveva cercato di provare la « vanità poetica » della mitologia. Il Di Breme sosteneva che la fantasia è portata ad animare tutte le cose attribuendo loro senso e coscienza, mentre la mitologia più che animare immediatamente e direttamente la natura, la converte in individui, impoverendo il sentimento umano e snaturando le cose col frapporre continuamente personificazioni tra loro e noi e tra noi e noi stessi.

E il Leopardi dimostra che la fantasia umana, come è visibilissimo nei fanciulli (ed egli adduce esempio personale di sè bambino), non altrimenti anima e può animare le cose se non umanizzandole, cioè attribuendo loro non solo forme e aspetti, ma sentimenti e movimenti umani secondo l'universale tendenza degli uomini a proiettare in ogni cosa la propria umanità; e lo prova sullo stesso passo del Byron addotto dal Di Breme a proprio favore (pp. 532-540).

Il Leopardi passa poi a criticare il verismo dei romantici. La poesia è nell'imitazione (è chiaro che il Leopardi vuol dire nella trasfigurazione), non nell'adeguazione del vero; altrimenti criterio e metro dell'arte sarebbe solo l'evidenza, e più della raffigurazione artistica dovrebbe interessare e piacere la riproduzione del vero, la statua di cera colorata

più dell'opera di pittura o di scultura. L'arte non deve uscire dai propri mezzi e regole d'espressione, la poesia deve servirsi della parola e non del suono (come invece fanno i romantici col riprodurre col *trap trap trap* il calpestio dei cavalli e col *tin tin tin* il suono dei campanelli (pp. 541-43).

E termina tornando alla critica dei soggetti straordinari forestieri e sconosciuti, ricercati dai romantici, e ribadendo che la poesia deve essere trasfigurazione del comune e del familiare (pp. 543-44).

L'ultima parte del discorso è una commossa esortazione ai giovani italiani perchè soccorrano l'Italia. Il brano di infiammata eloquenza non è genericamente patriottico nè soltanto di letterario nazionalismo. L'idea centrale è che restando all'Italia, dopo tante miserie politiche che l'hanno ridotta schiava e povera, ancora signoria nelle arti e nella poesia, bisogna difendere questo ultimo dominio e preservarlo dalla corruzione che ci viene d'oltre Alpi e d'oltre mare. Tutto ci è stato tolto, anche le opere della nostra arte, ma non gli ingegni e la nostra tradizione. Curiamo di non perdere questi ultimi beni lasciandoceli corrompere dalla moda straniera. Quindi il Leopardi esorta i giovani alla appassionata e tenace difesa del nostro patrimonio nazionale, formato dalla nostra tradizione civile, dalla nostra natura ed indole, dalla qualità del nostro ingegno e di tutte le cose nostre: dall'aria e dal cielo e dalla campagna, all'anima al costume alla lingua alla poesia all'arte.

2. La teoria estetica.

Quanto a teoria estetica, non riscontriamo in questo Discorso (nè del resto nelle successive meditazioni sulla poesia espresse nello *Zibaldone*) chiarezza e ordine logico di pensiero nè precisa formulazione di concetti; del che non ci sorprendiamo sapendo che l'intelletto del Leopardi non ebbe nè in questa età nè in seguito spiccata inclinazione al pensiero teorico cioè disposizione nettamente spe-

culativa, al cui esercizio d'altronde, forse appunto per questo, egli non curò di formarsi gli strumenti con una sufficiente educazione filosofica. Troviamo piuttosto felicissime intuizioni, dettate dalla sua acutissima sensibilità poetica e dal suo gusto diremmo quasi infallibile di poesia; ma bisogna trarle dalle formulazioni spesso terminologicamente improprie incerte e confuse per conoscerle nel dovuto risalto e comprenderle nella genialità, che molte copiosamente ne impronta.

Egli segue, ora e in seguito, la terminologia settecentesca, ma i termini tradizionali rinnova interamente nel senso, sicchè se formalmente pare che resti nel cerchio della vecchia estetica, nella sostanza egli corre diritto a quella romantica e idealistica. Ripete frequentissimamente che la poesia ha per ufficio l'imitazione della natura e per fine il diletto, il quale nasce dalla meraviglia che l'imitazione artistica suscita. Ma in realtà sente e pensa che la poesia è creazione fantastica ed espressione lirica (1); sia perchè con assoluta chiarezza individua nella fantasia la facoltà poetica, e la fantasia non solo distingue dalla ragione ma considera in contrasto con essa come un primo momento dello spirito (primo anche cronologicamente, così nell'individuo come nella storia del mondo) incompatibile col secondo; sia perchè restringe risolutamente l'oggetto dell'imitazione artistica dal vero alla natura, e per natura intende non tanto lo spettacolo del mondo e l'insieme delle cose naturali che ne circondano ma soprattutto la nostra vita spirituale nelle sue forme più schiette e originarie di affetti sentimenti immaginazioni (« la natura ... « non solamente ne circonda e preme da ogni parte, ma

(1) È da notare che anche quando sarà pervenuto alla chiara formulazione del concetto di liricità della poesia, il Leopardi continuerà a parlare di imitazione: « Il poeta non imita la natura: ben è vero « che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. I' mi son un « che quando Natura parla ec., vera definizione del poeta. Così il « poeta non è imitatore se non di se stesso » (*Zib.*, 4372, pensiero del 10 sett. 1828).

« sta dentro di noi vivente e gridante », p. 498). Sicchè « imitazione della natura » significa pel Leopardi « imitazione della nostra vita spirituale » operata con la fantasia e non con la ragione (imitazione « non da filosofi ma da poeti », pp. 524-5); ma imitazione della propria vita spirituale (e il Leopardi dice anche imitazione « della sensibilità » e « degli effetti della sensibilità » e altrove, *Zibaldone*, 79, parla addirittura di imitazione dello « stesso sentimento in persona ») non può significare altro malgrado la vetusta terminologia se non intuizione ed espressione lirica. Il Leopardi stesso del resto usa indifferentemente ora « imitazione » e ora « espressione »; inoltre esclude recisamente dall'« imitazione poetica » la riproduzione del vero, specie in quel luogo ove criticando il verismo dei romantici mostra l'errore di porre la misura della poesia nel grado di adeguazione al vero (1), e chiaramente proclama che la poesia è al contrario interpretazione e trasfigurazione fantastica del reale (« Il poeta ordinariamente non dipinge nè può « dipingere tutta la figura, ma dà poche botte di pennello, « e dipinge e più spesso accenna qualche parte, o sgrossa « il concetto con entrovi alcuni tratti senza più: la fan- « tasia... supplisce convenientemente le altre parti, o ag- « giunge i colori e le ombre e i lumi, e compie la figura », p. 501). Infatti afferma che « allora è grandissima l'effi- « cacia della poesia, quando l'imitazione è rara, l'oggetto

(1) Vedi specialmente le pp. 541-44 e il brano: « credono i roman- « tici che l'eccellenza della imitazione si debba stimare solamente « secondo ch'ella è vicina al vero, tanto che cercando lo stesso vero, si « scordano quasi d'imitare, perchè il vero non può essere imitazione « di se medesimo. Ma l'imitare semplicemente al vivo, e del resto « comechè sia, non è pur cosa facile ma triviale; imita ciascuno di noi « tutto giorno, imita il volgo principalmente, imitano le bertucce, « imitava quel buffone di Fedro quanto si può dire al naturale il gru- « gnito del porco. Ma che maraviglia deriva da questa sorta d'imita- « zioni? e quindi che diletto? Se la sentenza dei romantici fosse vera, « andrebbe fatto molto più conto delle balie che dei poeti, e un fan- « toccio vestito d'abiti effettivi con parrucca, viso di cera, occhi di « vetro, varrebbe assai più che una statua del Canova o una figura di « Raffaello » (pp. 541-2).

« comune » (p. 497), mentre molto minore ne è il diletto (noi diremmo la bellezza) quando la materia è singolare peregrina sconosciuta ed estranea alla nostra esperienza, appunto perchè solo nel primo caso noi possiamo sentire la trasfigurazione di quella materia e godere proprio di quella: il diletto della poesia « non procede soltanto dalle « qualità degli oggetti imitati, ma in oltre specialissima- « mente ed essenzialmente dalla maraviglia che nasce dal « vedere quei tali oggetti *quasi trasportati dove non pareva « appena che si potesse*, e rappresentati da cose che non « parevano poterli rappresentare » (p. 541).

Necessaria integrazione di questi concetti è quello, ancora più importante, di fantasia, concepita in guisa tutt'affatto moderna sebbene senza chiarezza di formulazione.

La fantasia non è l'immaginazione propriamente detta nè la facoltà d'invenzione, ma si identifica con la sensibilità: non la generica, comune in grado diverso a tutti gli uomini, ma quella propria del poeta, dono divino e celeste. Nella fantasia, facoltà autonoma dello spirito, è la fonte della poesia.

Infatti già sul principio il Leopardi afferma il carattere sensibile e fantastico della poesia e scinde senz'altro fantasia da ragione.

La poesia ha per oggetto il diletto, la scienza il vero: la poesia appartiene alla fantasia, la filosofia e la scienza all'intelletto: queste mancano al loro fine se si discostano dal vero, quella al suo se tende al vero. La poesia quindi non deve nè ricercare nè appurare nè insegnare il vero, anzi essa si esplica nell'« inganno », cioè nell'illusione. Inganno ed illusione non dell'intelletto, ma della fantasia (1). Sono quindi nettamente separati i campi rispettivi della fan-

(1) Anche qui, come quando parla di imitazione e di diletto, bisogna superare la terminologia arcaica e afferrare il concetto tutto moderno. Oggi non parliamo più di « inganno » della poesia e non abbiamo più bisogno di dimostrare col Muratori che quell'« inganno » è di natura non intellettuale bensì fantastica, ma parliamo della *fictio* artistica, cioè di immagine poetica.

tasia e della ragione, cioè dell'arte e della scienza e il loro rispettivo rapporto col vero.

Il poeta, egli dice, è « padrone delle fantasie » (p. 478); « il poeta deve illudere, e illudendo imitare la natura e imitando la natura dilettare » (p. 481).

Già nella frettolosa e sommaria trattazione che aveva fatto di questa materia nello *Zibaldone* prima della stesura del *Discorso*, criticando la dottrina romantica che « la « poesia nostra bisogna che sia ragionevole, e in propor- « zione coi lumi dell'età nostra e... che ce la debbano som- « ministrare la religione, la filosofia, le leggi di società ecc. » egli aveva scritto: « Ma se è così, ecco l'illusione sparita, « e se il poeta non può illudere non è più poeta, e una poesia « ragionevole è lo stesso che dire una bestia ragione- « vole ecc. » (p. 18 I, 25); e qui, nel *Discorso* (p. 485) scrive: « quando la natura combatte colla ragione è forza che il « poeta o lasci la ragione, o insieme colla natura, l'ufficio « e il nome di poeta ».

In conseguenza di questa netta separazione tra fantasia e ragione, il Leopardi rigetta senz'altro il fine didascalico della poesia che, prescritto da così lunga tradizione era ora ribadito dalla dottrina romantica: « non è del poeta, « ma del filosofo il guardare all'utile e al vero: il poeta ha « cura del dilettoso, e del dilettoso all'immaginazione, e « questo raccoglie così dal vero come dal falso, anzi per lo « più mente e si studia di fare inganno, e l'ingannatore « non cerca il vero ma la sembianza del vero » (p. 477), ripetendo un pensiero già espresso anteriormente nella terza pagina dello *Zibaldone* (I, 5-6): « L'utile non è il fine della « poesia benchè questa possa giovare. E può anche il poeta « mirare espressamente all'utile e ottenerlo (come forse « avrà fatto Omero) senza che però l'utile sia il fine dalla « poesia come può l'agricoltore servirsi della scure a segar « biade o altro senza che il segare sia il fine della scure. La « poesia può esser utile indirettamente, come la scure può « segare, ma l'utile non è il suo fine naturale, senza il quale « essa non possa stare, come non può senza il dilettevole, « imperocchè il dilettare è l'ufficio naturale della poesia ».

Ma il Leopardi non si ferma alla distinzione; pone addirittura opposizione e contrasto tra fantasia e ragione: la ragione le è nemica e ne è distruggitrice, « ... la mette in fuga « e la perseguita e l'assalisce e quasi la sforza a confessare « ch'ella sogna, l'esperienza... l'assedia e la stringe e le « oppone al volto la sua molestissima lucerna, la scienza... « le contrasta e le sbarra tutti i passi col vero... » (pp. 482-3). E questa opposizione la determina in una indiretta proporzione affermando che di quanto la ragione si allarga e dispiega di tanto la fantasia si restringe e illanguidisce, sicchè questa ha fervida pienezza alle origini dell'incivilimento quando la ragione è ancora bambina, e si va poi riducendo col progredire di quella, sino ad esserne quasi soffocata e bandita, come avviene del resto in ogni individuo nel passare dallo stato fervido e immaginoso dell'infanzia a quello discorsivo e freddo della maturità.

Sicchè la poesia non ha storia. Essa è fuori del progresso culturale, anzi ne è avversata, snaturata, scacciata. È sempre identica a se medesima nelle sue forme fondamentali, invariata e immutabile, e se alcunchè cambia in essa nel corso della storia umana è solo la sua potenza che si fa più fioca, la sua frequenza che diviene più rara, la sua semplicità che è guastata dal raffinamento dell'arte. Ma la sua essenza è immutabile, il che discende dalla considerazione, su cui sempre ritorna il Leopardi nel suo Discorso: che come è immutabile, essendo un dato della natura, la facoltà dello spirito che crea e sente la poesia, cioè la fantasia, così è immutabile l'altro termine da cui la poesia nasce, suo soggetto ed oggetto: la natura. Essendo la poesia nel rapporto di questi due termini che tuttavia fanno tutt'uno, dacchè anche la fantasia è natura, ne consegue che la poesia è pur essa immutabile.

Così il Leopardi nega recisamente ogni possibilità di rammodernamento evoluzione e progresso della poesia, e deride tutte le scuole che stoltamente ne vaneggiano, come la romantica, e ancor più stoltamente vantano di attuarli; chè quando manchino sensibilità e sentimento, sue uniche fonti che la stessa natura appresta negli uomini, la poesia

è irraggiungibile da qualunque arte rettorica e da ogni raffinatezza letteraria nonchè da qualunque abilità d'imitazione essendo essa sempre originale nella sua unità.

Questa idea della poesia fuori del tempo e insuscettibile di progresso è quanto mai moderna. Il Leopardi scopre che la poesia è una nella sua formale essenza: non le si convengono attributi o distinzioni di qualità; non esistono gradi non generi nè classi nè tempi in cui si diversifichi. Rarissima nel mondo, la poesia è la voce dell'eterna natura, cioè di Dio, che parla misteriora all'uomo atto a sentirla e che commosso la esprime. Mentre la ragione, mirando al vero e all'utile, va distruggendo il fascino potente della natura cui è insensibile, strappandone a forza i segreti, il cuore e la fantasia gli si accostano religiosamente e lo contemplano. La poesia è perciò la più alta conoscenza sensibile cui l'uomo possa pervenire e il suo maggiore e più puro diletto. Consolatrice degli uomini e « ultimo quasi rifugio della natura », è la sola capace di redimerci dal nostro snaturamento e di restituirci al seno della santa natura, purgate le violazioni infertele, per ritrovarvi la felice giovinezza del mondo.

È del tutto superfluo notare quanto vana e gretta dovesse apparire al Leopardi al lume di queste idee la polemica classico-romantica e quanto egli si allontanasse così dai romantici come dai classicisti, procedendo, solo, alla conquista teorica e pratica della poesia sovrana. Mentre i tanti che allora scrissero pro e contro la nascente scuola romantica italiana restarono la più parte all'esterno dei problemi discutendo grette questioni di precetti rettorici, di argomenti di immagini e similitudini, il Leopardi sale alla considerazione dell'essenza stessa della poesia e delle sue forme fondamentali d'espressione.

3. La formulazione della poetica.

Benchè tanto notevole, la parte teorica non è tuttavia la più importante di questo Discorso per lo studio dello svolgimento spirituale del Leopardi e della sua progressiva realizzazione letteraria.

L'opera infatti non solo raccoglie, compone ad unità, porta ad espressione in parte definitiva, e per molti aspetti conclude la lunga se pur non sistematica meditazione intorno alla poesia, che il Leopardi era andato esercitando come abbiamo visto dall'inizio della sua conversione letteraria e più fervidamente nella concentrazione del 1817; ma è anche formulazione della sua poetica ed espressione della sua sensibilità e del suo sentimento. Poichè il Leopardi cercando di definire la natura della poesia e di certe sue forme e caratteri essenziali ed accessori, espone senz'altro la materia e la forma della sua nascente ispirazione, come del resto accade ad ogni poeta che si dia a tali dissertazioni, se pure in grado minore che al Leopardi, del quale fu carattere prevalente la straordinaria soggettività del sentire dominante tutta la vita dello spirito.

Troviamo infatti la proclamazione di precetti e principi e canoni cui il Leopardi dà valore categoriale, ma che sono dettati dal suo gusto inclinazione sensibilità ed ispirazione, e quindi intrinseci alla poesia che si sente lievitare nell'anima. Anzitutto che la poesia deve ispirarsi alla natura, cioè esprimere la vita « naturale », vale a dire originaria essenziale e costitutiva dell'anima, e questo con naturalezza e « candida semplicità », senza affettazione nè artifizi nè imitazione di modelli letterari nè raffinatezze d'arte, appunto perchè la poesia deve nascere dall'ispirazione (« la poesia imita la natura e non l'arte », p. 498); che il poeta deve crearsi il suo linguaggio poetico rinnovando nel senso e nell'uso parole ed espressioni e schivando quelle rese stanche e inespressive dalla consuetudine (p. 493), e non deve descrivere minutamente e ritrarre appieno, ma accennare e abbozzare in guisa da svegliare la fantasia del lettore che rimarrebbe altrimenti fredda e inattiva; e specialmente che la poesia è nella nostra prepotente « irrepugnabile inclinazione al primitivo, e al naturale schietto e illibato », nel « rimetterci coll'immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo dei nostri maggiori », nella « veduta nel pensiero e nelle immagini della vita rustica », nella « memoria dei primi tempi, nella storia de' patriarchi

« e di Abramo e d'Isacco e di Giacobbe e dei casi e delle « azioni loro », nella « memoria della fanciullezza e dei pensieri e delle immaginazioni di quell'età ».

È l'indicazione delle principali qualità e temi non solo generici ma particolari della futura poesia leopardiana.

Accanto ad essa troviamo altresì l'annotazione di un altro gusto e di altre ambizioni poetiche del pari sinceri e che non verranno meno nel corso della sua produzione futura, ma che dobbiamo tuttavia riconoscere meno personali e vivi e radicati nel suo spirito, venuti su piuttosto per mimesi, sotto l'influsso della sua educazione letteraria, che non da vocazione profonda. L'annotazione ricorre specialmente in quel luogo del Discorso ove il Leopardi, criticando l'intemperanza dei romantici nel voler ridurre la poesia soltanto al patetico, dice che essi fanno « come se la « natura non si potesse imitare altrimenti che in maniera « patetica; come se tutte le cose rispetto agli animi nostri « fossero sempre patetiche; come se il poeta non fosse più « spinto a poetare da nessuna cosa, eccetto la sensibilità, « o per lo meno senza questa; come se non ci fosse più « gioia non ira non passione quasi veruna, non leggiadria « nè dolcezza nè forza nè dignità nè sublimità di pensieri, « non ritrovato nè operazione veruna immaginativa senza « un colore di malinconico... dunque non ci saranno epopee, « non canzoni trionfali, non inni non odi non canti di nes- « suna sorta se non patetici? » (pp. 527-8). È evidente l'accenno a una poesia nutrita di pensiero civile e di spirito eroico, grave e sentenziatrice, fervida di ideali e di slanci, quale egli sta per dare nelle canzoni *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* e alla quale non rinunzierà neanche negli anni più tardi.

Quanto poi a disposizione spirituale e a qualità stilistiche troviamo nel Discorso indicazioni egualmente interessanti. A volte nel tono generalmente eloquente e teso, spesso solenne e grave, frequentemente caldo e commosso e che talvolta diventa tenero e delicatissimo, compare un altro tono, serio anch'esso ma ironico, di un'ironia secca ed acre che non era mancata in precedenti lavori, dal

Saggio sopra gli errori popolari alle due lettere *Ai Compilatori della Biblioteca italiana* e che dominerà in famosi componimenti futuri. Il luogo più esemplare è quello in cui il Leopardi deride il vanto di novità poetica che menavano i romantici, ignoranti che la poesia è immutabile e che somma è stata presso gli antichi: « poichè la poesia, « come tutte le cose di questo mondo, a forza d'uso si « snerva, che rimedio ci troverà questo nostro tempo sco- « pritore e ritrovatore? Stimo che acciocch'ella mantenga « sempre quell'efficacia che proviene dalla novità, bisogni « mutar foggia di quando in quando, e come adesso, in « luogo dell'antica, buona per li pedanti, e disadatta al « tempo nostro, abbiamo la romantica, così quando questa « sarà tanto o quanto appassita, se ne debba mettere in « sua vece un'altra, e dopo un'altra, e così di mano in « mano. Che andiamo noi cercando bellezze eterne e immu- « tabili? Qualunque cosa non si muta, qualunque dura « sempre, non fa per la poesia: questa vuol cose caduche, « cose che si rinnuovino, cose che passino: abbia anch'ella « le sue mode, diventi leggera per esser sempre gagliarda; « duri ciascuna foggia quanto può durare una moda: nella « fama de' poeti non fo variazioni: duri a un dipresso « quanto dura presentemente: spero che si potranno stam- « pare i giornaletti a posta, colle mostre di ciascheduna « poesia che andrà venendo in usanza, come adesso si « stampano quelli delle altre mode colle loro figurine » (pp. 496-7). È proprio il tono delle *Operette morali* con l'ironia continuata che sente di forzatura e che si inserisce in invenzioni fantastiche, come qui quella dei giornaletti della moda poetica.

Altre volte invece compare lo stile violento veemente truculento e terribile, pel quale il Leopardi aveva antica dilezione manifestata più volte, nei frequenti tentativi di esprimere la furia della tempesta, e con l'amore per la terribilità della *Titanomachia* di Esiodo, appassionatamente ammirata e tradotta. Anch'esso tornerà nella produzione futura, benchè purificato d'ogni pompa magniloquente dal processo di scarnificazione e di riduzione al-

l'essenziale che seguì lo stile del Leopardi. Nel Discorso ricorre nel luogo dove si rimprovera ai romantici di ritrarre « eccessi di qualsivoglia genere, segnatamente mi- « sfatti atrocissimi, cuori e menti d'inferno, stermini subissi « orrori diavolerie strabocchevoli » e di fare incetta « di cose vili e oscene e fetide e schifose... » (pp. 499-500), e segnatamente nel passo: « ... non sareste da tanto da dipin- « gere in luoghi deserti e nascosti e favorevoli all'assas- « sinio, quarti di masnadieri, fumanti grondanti marciosi, « pendenti da alberi insanguinati, braccia gambe con parti « di schiena e di ventre orlate di strambelli; da mostrare « uomini scelleratissimi, disperati urlanti, che si sbalzassero « giù da rupi alte quant'è un'occhiata, notare lo schiac- « ciamento del cranio e lo sprazzo delle cervella e lo spac- « camento e lo sfracellamento di tutto il corpo, e le inte- « riora tutte nudate e sparpagliate, e ogni cosa affogata « in un pantano di sangue nero e gorgogliante; da intro- « durre di notte in camere buie, rischiarate a poco a poco « da un barlume pallido e sommesso, scheletri o cadaveri « che fiottando e scrollando catene, s'incurvassero sul letto « e accostassero la faccia gialla e sudata alla faccia di per- « sona viva, giacente senza voce, senza respiro, assiderata « dallo spavento » (pp. 505-6). Sembra che il Leopardi, nel riprovare il gusto del macabro e dell'orrore, ne abbia sentito un certo fascino e sia quasi trascorso a gareggiare con i romantici.

4. Il canto della poesia.

Ancor più che la definizione della sua poetica, prende in questo Discorso il sentimento della poesia che il Leopardi vi esprime a cuore pieno, con un entusiasmo e un rapimento di amante appassionato.

Egli vorrebbe definire e caratterizzare nell'universale il sentimento e la sensibilità da cui nasce la poesia, e invece canta i suoi in frasi e pagine non più discorsive ma di ispirata effusione, dettate dal suo cuore di poeta con un abbandono ove si svela e si annuncia nei suoi caratteri per-

sonalissimi il canto stesso della sua poesia. Ci parla infatti continuamente, a proposito del sentimento poetico, di « diletti incredibili e celesti », di « indicibile soavità », di « squisitissime immagini », di « vezzi celesti », di « maraviglioso » e « squisitissimo diletto »; dei « celesti esemplari » dei « diletti soprumani » dei « tasti delicatissimi » e della « soavissima operazione » della « pura e delicata e santa natura »; delle « bellissime dolcissime squisitissime » favole mitologiche, della « celeste naturalezza » degli antichi; e chiama la sensibilità poetica « cosa veneranda e santis- « sima, conforto di queste miserie, cagione e premio di « fatti magnanimi, seconda vita più cara della comune, e « quantunque aspersa di molte lagrime, tuttavia meno dis- « simile a quella degli Immortali », qualità « quasi divina », « profonda... beata... maravigliosa arcana ineffabile ».

E così si estasia nel definire la vera sensibilità poetica e distinguerla da quella « impurissima e snaturatissima dei romantici »: « ... io voglio parlare di quella intima e « spontanea, modestissima anzi ritrosa, pura dolcissima « sublimissima, soprumana e fanciullesca, madre di gran « diletti e di grandi affanni, cara e dolorosa come l'amore, « ineffabile inesplicabile, donata dalla natura a pochi, ne' « quali dove non sia viziata e corrotta, dove non sia mal- « menata e soppressata e pesta, tenerissima com'ella è, « dove non sia soffocata e sterminata, dove in somma « vinca pienamente i finissimi e gagliardissimi nemici che « la contrariano... e oltracciò non sia scompagnata da altre « nobili e insigni qualità, produce cose che durano, certo son « degne di durare nella memoria degli uomini » (pp. 516-17).

E quando, come nella seguente famosa pagina del Discorso, si fa a descrivere la voce della « incorrotta » della « vergine e intatta » natura in un cuore « naturale schietto illibato », è preso addirittura da un rapimento e da un incanto quali si possono ritrovare solo nei suoi canti più belli: « ... quello che furono gli antichi, siamo stati noi « tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo « stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di « quella ignoranza e di quei timori e di quei diletti e di

« quelle credenze e di quella sterminata operazione della « fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri « e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, « ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indiffe- « rente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun og- « getto che vedevamo ci pareva che in certo modo accen- « nando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in « nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti « e gli alberi e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e « legni, e quasi ingiuriati malmenavamo e quasi beneficati « carezzavamo cose incapaci d'ingiuria e di benefizio; « quando la maraviglia tanto grata a noi che spessissimo « desideriamo di poter credere per poterci maravigliare, « continuamente ci possedeva; quando i colori delle cose « quando la luce quando le stelle quando il fuoco quando « il volo degl'insetti quando il canto degli uccelli quando « la chiarezza dei fonti tutto ci era nuovo o disusato, nè « trascuravamo nessun accidente come ordinario, nè sape- « vamo il perchè di nessuna cosa, e ce lo fingevamo a ta- « lento nostro, e a talento nostro l'abbellivamo; quando le « lagrime erano giornaliere, e le passioni indomite e sve- « gliatissime, nè si reprimevano forzatamente e prorom- « pevano arditamente. Ma qual era in quel tempo la fan- « tasia nostra, come spesso e facilmente s'infiammava, « come libera e senza freno, impetuosa e instancabile spa- « ziava, come ingrandiva le cose piccole, e ornava le disa- « dorne, e illuminava le oscure, che simulacri vivi e spiranti « che sogni beati che vaneggiamenti ineffabili che magie « che portenti che paesi ameni che trovati romanzeschi, « quanta materia di poesia, quanta ricchezza quanto vi- « gore quant'efficacia quanta commozione quanto diletto » (pp. 479-80).

Non è, lo si sente dal calore del sentimento, uno sforzo d'immaginazione, ma la memoria della sua già lontana esperienza sentimentale, cioè di « situazioni affezioni avventure storiche del suo animo », a cui egli si abbandona con nostalgia e rapimento, tanto che seguitando non sa più parlare in universale, ma sente il bisogno di parlar di sè,

in prima persona, e della sua beata infanzia: « Io stesso mi « ricordo di avere nella fanciullezza appreso coll'immagina- « tiva la sensazione d'un suono così dolce che tale non « s'ode in questo mondo; io mi ricordo d'essermi figurate « nella fantasia, guardando alcuni pastori e pecorelle di- « pinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pa- « storale che se fosse conceduta a noi così fatta vita, questa « già non sarebbe terra ma paradiso, e albergo non d'uomini « ma d'immortali; io senza fallo... mi crederei divino poeta « se quelle immagini che vidi e quei moti che sentii nella « fanciullezza, sapessi e ritrargli al vivo nelle scritture e « suscitarli tali e quali in altrui » (pp. 480-1).

Non solo in questi brani, ma quasi in ogni pagina, sempre che il ragionamento si dismaglia dalla costruzione logica, sentiamo urgere questo pienissimo sentimento di poesia e palpitare veramente un amore infinito per essa. Sicchè tutto il Discorso è mosso da una grande elevazione d'animo che a volte dà in un dolcissimo inno alla poesia, e insieme alla natura e alla bellezza che son tutt'uno con essa, quasi presagio e annuncio di quello in versi ch'egli leverà, come un canto d'amore angelico, nella canzone che intitolerà alla *sua donna*, con la quale « la mortal vita sarìa Simile a quella che nel cielo india ».

Sotto quest'aspetto il Discorso è da considerarsi un itinerario di poesia, promessa e sommario dei suoi canti, e a tratti poesia esso stesso, della quale son due le muse: la natura e la ricordanza, che resteranno temi fondamentali della produzione della maturità.

E per tal riguardo, oltre alle lettere al Giordani e ad altri tentativi precedenti, questo Discorso è la prima e più ampia rivelazione della sua vita sentimentale piena di poesia, anche più della *Cantica* e del *Primo amore*. Che essa ricorresse in un discorso teorico non è da meravigliarsene data la natura poetica del Leopardi e anche per un'altra ragione: che egli non è ancora pervenuto al possesso della sua ispirazione e questa non sa ancora esprimersi in modo autonomo. C'è l'ispirazione remota e generica, manca l'efficiente. Affetti e sentimenti non sanno ancora crearsi la loro forma e

il loro organismo, anche per effetto dell'educazione letteraria che grava ancora dall'esterno sul giovane ventenne con modelli e forme non atte ad accogliere l'espressione della sua personalissima ispirazione. Sicchè la piena degli affetti, tanto fervida che il Leopardi si sente trasportare fuori di se stesso, come aveva scritto al Giordani nella famosa lettera del 30 aprile 1817, trova da sè la via di manifestarsi occasionalmente, ora nelle lettere ora nei lavori letterari e, quando altre occasioni manchino, a guisa di annotazioni del momento nelle pagine appena iniziate dello *Zibaldone*.

5. Il tessuto morale del Discorso.

C'è ancora da notare in questo Discorso che il Leopardi, oltre al pensiero estetico, alla sua poetica e al suo amore e sentimento della poesia, si leva ancora ad esprimere la sua concezione della vita già formata in alcuni dei suoi tratti fondamentali.

Questo dà all'opera un carattere che per esser comune per quanto in grado diverso a tutti i suoi lavori di genere discorsivo, testimonia di una qualità essenziale della sua natura spirituale e del suo intelletto.

L'attività spirituale del Leopardi, anche la più strettamente intellettuale, è tutta incentrata in certe idee concezioni e credenze che improntano di sè ogni pensiero e ne sono come ceppo e linfa vitale. Fermi, certi e vivi come la fede, questi credi non sono, anche come la fede, costruzione della ragione (la quale parte proprio da loro, e non per discuterli bensì per dimostrarli con ogni sorta di testimonianze, e svilupparli ed estenderli), ma nascono da una sorta di intuizione sentimentale continuamente rinnovata dall'esperienza, e ne serbano vivissime tracce, compenetrati come sono di affetti sensazioni osservazioni empiriche e moti del cuore, anche nella loro assolutezza dogmatica.

Da questo viene che l'attività speculativa del Leopardi muovendo sempre, come da premessa certissima e indimostrabile, da uno di questi veri assiomatici, non ha mai,

quasi, andamento rigorosamente scientifico obbiettivo e spersonalizzato nè espressione puramente logica per concetti, ma è sempre accompagnata e a volte sostituita addirittura dal sentimento, che le dà calore d'anima ma ne ingorga la speditezza e la limpidità e le toglie il carattere categoriale di universalità che è la forza del concetto puro. La vita intellettuale del Leopardi è così radicata nella sua personale esperienza sentimentale, così permeata dei suoi affetti e sostanziata della sua sensibilità che ogni argomento ch'egli imprenda a trattare, per poco che ne sia suscettibile, non resta nei confini del puro intelletto, ma si versa in tutto il suo spirito, spesso trasportato dall'onda del sentimento, e con abbandoni, come abbiamo visto, di poetico rapimento.

Così in questo Discorso, benchè volto a confutare idee e precetti della nascente scuola romantica italiana, quindi a un argomento ben delimitato, compare continuamente e dà addirittura fondamento logico a tutta la trattazione la concezione storica della vita che il Leopardi andava elaborando e che resterà fondamentale in tutta la sua speculazione: il progressivo invecchiamento dell'uomo sino alla « decrepitezza del mondo » (che al Leopardi sembra già quasi attinta ai suoi giorni) per il continuo snaturamento, cioè per l'alterazione e la perdita delle qualità naturali (fervore di passioni, fuoco d'entusiasmo, vita dell'immaginazione, incanto di illusioni, caldezza di fantasia viva e spirante delle voci della natura) dovuta all'intemperante esercizio della ragione che invece d'illuminare incendia addirittura la natura e la distrugge, sostituendole una condizione sempre più artificiata. All'uomo così snaturato, la natura « dovunque coperta e inviluppata come nel più grosso e fitto panno che si possa pensare » ma tuttavia immutata perchè immutabile nelle sue forze e forme eterne, non parla più. E perciò sono scemate e quasi perdute non la sensibilità e la poesia soltanto, ma gli stessi ideali e passioni e virtù civili e ogni grandezza d'anima, che non possono vivere senza le illusioni che sole li alimentano. Così l'umanità decadendo dal suo stato originario è passata

dalla giovinezza appassionata e sognante, fervida di fuoco e di entusiasmo e perciò felice, alla vecchiezza fredda squallida nuda attediata. E il suo corso, come per condanna biblica da peccato originale, è rivissuto eternamente dagli individui, « imperocchè quello che furono gli antichi, siamo « stati tutti noi, e quello che fu il mondo per qualche secolo, « siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei diletti « e di quelle credenze e di quella sterminata azione della « fantasia » (p. 480), il regno della quale « a principio è « smisurato, poi tanto si va restringendo quanto guadagna « quello dell'intelletto, e finalmente si riduce quasi a nulla... » (p. 483).

Su questa concezione articolata in tante idee e integrata da altre come quella dell'assuefazione è fondato e ad un tempo dimostrato tutto quello che il Leopardi dice della poesia in sè e del suo farsi nel corso della storia del mondo; testimonianza della centralità e totalità attuale della vita morale del Leopardi, che tende a versarsi tutta quanta in ogni pensiero e in ogni espressione e, se per economia mentale e rispetto della convenienza non vi si manifesta in forma esplicita, le scorre sotto come fondamento e premessa o vi alita intorno come armonico compimento.

Ma più che concezione si tratta di un mito, tra vichiano e rousseauiano, della storia del mondo, parte pensato parte fantasticato, e sostanzialmente tratto dalla sua personale esperienza, dal suo amore per il primitivo e il naturale, dall'idealizzazione dell'età greco-romana ch'era stata tutto il suo mondo negli anni della precoce adolescenza e col quale confondeva il fascino dei sogni delle immaginazioni delle speranze degli ideali allora fervidamente concepiti, dall'appassionato rimpianto e dall'immaginazione incantata di quella originaria felicità perduta. È una guardatura poetica non razionale del mondo, e perciò riboccante di sentimento; è infatti poesia quella che per molte pagine di questo Discorso leva l'inno ispirato alla natura « invariata e incorrotta », « vergine e intatta », « schietta e inviolata », « pura e delicata e santa », vagheg-

giata con senso quasi religioso (e infatti è ancora immedesimata con Dio) come fonte di ogni bellezza e di celestiali e soprumani diletti.

Considerato sotto tutti questi aspetti il *Discorso intorno alla poesia romantica* appare la più compiuta espressione, nel tempo, del mondo interiore del Leopardi e segna il fondamentale compimento della sua formazione spirituale.

Dopo la febbrile adolescenza e la corta stagione della sua deserta giovinezza ch'egli già si sente alle spalle bruciata dalla triste certezza della infelicità ineluttabile, il Leopardi è ormai giunto alle soglie della maturità, di cui tra incertezze e ricerche compariranno i primi segni già l'anno seguente, il famoso 1819, e che da allora inizierà il corso del suo mirabile svolgimento (1).

FERNANDO FIGURELLI.

---

(1) Ho studiato e trascritto gli appunti inediti al Discorso compresi nelle carte leopardiane custodite nella Biblioteca Nazionale di Napoli (B. XV, 28 e 30). Alcuni sono di preparazione alla redazione del discorso, altri sono posteriori e si riferiscono al testo conosciuto come definitivo. Mi propongo di pubblicarli prossimamente in questo *Giornale* o in altra sede.

VARIETÀ

UN DISCUSSO PASSO DANTESCO

I versi 16-18 del canto XIX dell'*Inferno* sono interpretati dai commentatori antichi e moderni in diversi e spesso contrastanti modi. Riassumo in breve le interpretazioni più autorevoli e degne di nota.

1) Leggendo « battezzatóri », i fori del bel S. Giovanni cui Dante allude — simili ai pozzetti dei simoniaci — sarebbero stalli o sedi pei battezzieri (= battezzatóri) da essi adoperati nei giorni di gran ressa « ne impediantur a pressura hominum », come dice Pietro di Dante (1).

2) Sempre leggendo « battezzatóri » e intendendo « per luogo » come « per agio », « per comodo », i fori sarebbero non già stalli pei battezzieri, bensì piccoli fonti battesimali sussidiarî tali da consentire una più agevole e comoda amministrazione del Sacramento (2).

3) Leggendo « battezzatòri », ma attribuendo il nome alla vasca grande e intendendo « per luogo » come « in cambio », « invece », i fori sarebbero piccoli fonti battesimali sussidiarî costruiti *in cambio* dei battezzatòri veri e proprî, delle grandi fonti, cioè: per luogo equivarrebbe a « loco » accompagnato da un genitivo (3).

4) Leggendo « battezzatóri » Dante avrebbe detto: « per luogo ecc. » come si dice che « il banco è il luogo del bottegaio », e i fori sarebbero piccoli fonti battesimali accanto ai quali si sarebbero collocati i battezzieri, come accanto al banco si colloca il bottegaio (4).

---

(1) Cfr. il Lana, Pietro di Dante, Guido da Pisa, l'Anonimo Fiorentino, il Landino, il Vellutello, Bernardo Daniello ed altri fra gli antichi, con molti dei moderni, fra i quali A. BERTOLDI, *Lectura Dantis* (Canto XIX dell'*Inferno*), Firenze, 1900.

(2) Cfr. G. I. DIONISI, *Dei fori o pozzetti del sacro fonte di Firenze e dell'uso loro*, Verona, 1790 e L. ROCCA, *Dei quattro pozzetti dell'antico battistero di S. Giovanni* ecc., in *Rendiconti* del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, serie II, vol. LII. Cfr. anche l'interpretazione del Castelvetro e dell'Andreoli.

(3) Cfr. l'Ottimo e, fra i moderni, il DIONISI, *op. cit.*, e G. VANDELLI, *I fori del bel S. Giovanni*, in *Studi danteschi*, dir. da M. Barbi, vol. XV, Firenze MXMXXXI. Il Vandelli per eliminare la difficoltà offerta dall'espressione « per luogo *de*' battezzatòri » legge « per luogo *di* battezzatòri ». Analogamente intende il Virgili (*Dei battezzatoi o battezzatòrii negli antichi fonti battesimali*, in *Archivio Storico Italiano*, s. V, tomo X, pp. 88-96) per il quale però i fori cui Dante allude sarebbero non i quattro intorno alla vasca, ma altri quattro supplementari nell'interna di S. Giovanni, costruiti *in luogo*, in *cambio* dei precedenti, e non *in cambio* dello vasca grande.

(4) Cfr. TINTI, *Il fonte battesimale di Dante*, Firenze, 1921.

Nessuna di queste interpretazioni mi sembra soddisfacente; i commentatori sono costretti, chi per un verso, chi per un altro, o a supporre cose inesatte o a forzare il testo nel tentativo di voler far dire al Poeta ciò che non dice.

Riassumo in breve quanto è stato opposto e oppongo alle summenzionate interpretazioni.

1) Le dimensioni dei pozzetti del fonte del bel San Giovanni lasciateci dal Gelli (1) (« uno braccio », pari a cm. 58, di diametro, e « braccia uno e un quarto », pari a cm. 70, di profondità) e il fondo « ovato » e cioè concavo, escludono nella maniera più categorica che potessero contenere un prete battezzante; a meno che non si voglia ricorrere alla invero curiosa ipotesi del Bertoldi (2) che « i vecchi fiorentini » facessero « economia anche nella statura e nella grossezza dei preti » e avessero « scelto a battezzatóri i più piccoli e i più magri, « perchè potessero più facilmente montar sulla pila e adattarsi dentro « ai fori ». Ed escludono parimenti l'ipotesi la struttura e l'uso attuale degli analoghi pozzetti della fonte del Battistero di Pisa, da un'autorevole tradizione considerata analoga all'antica e disgraziatamente distrutta fonte fiorentina. A Pisa infatti, ed anche nella Chiesa di Calci, i pozzetti del fonte sono pieni d'acqua e servono ancor oggi a battezzare. D'altra parte a Calci i pozzetti non sono neppure rotondi, bensì a settore di cerchio e son forniti di un piccolo foro di scarico per consentire la fuoruscita dell'acqua (3). L'Ottimo, poi, lasciò un rozzo disegno del fonte fiorentino (4): in esso i fori sono dichiarati « battezzatoi » come la vasca centrale, e l'autorità dell'Ottimo in cose fiorentine è, si sa, grande.

2) Anche a non voler tener conto del fatto che di « per luogo » in senso di « per agio » non c'è nessunissimo esempio, l'agio, la comodità, i battezzatóri non li avrebbero avuti forse stando in cerchio intorno alla vasca? E non quattro soli, ma otto addirittura, senza menomamente intralciarsi a vicenda, avrebbero potuto attendere al loro ufficio. Si sa bene che nei Battisteri i pozzetti, come la vasca grande, erano e sono (ove ancora esistono) « per agio » dei battezzatóri. Per che cos'altro, se non per questo, sono stati costruiti? Si potrebbe semmai intendere « per luogo », e quindi « per agio », nel senso di « per la possibilità di attinger acqua comodamente », ma non è troppo richiedere a quel povero « per luogo »? E l'acqua non potrebbe essere comodamente attinta anche alla vasca centrale, se

(1) Cfr. *Letture edite e inedite di G. B. Belli sopra la Commedia di Dante*, raccolte per cura di Carlo Negroni, Firenze 1887, vol. II, p. 170.

(2) *Lect. Dantis* cit.

(3) Cfr. VIRGILI, art. cit.

(4) Cod. Vatic. Barber. 4103 e Magliab. I, 46. Il disegno è riprodotto nell'edizione hoepliana della *D. C.*, comm. Scartazzini e Vandelli.

piena, senza che la comodità sia minore? In che cosa consisterebbe dunque la maggiore comodità offerta dai pozzetti? Non è evidentemente neppur questa interpretazione che soddisfi (1).

3) Come nota il Bertoldi (2), se « battezzatòrio » significa, come significa, « luogo dove si battezza », anche a leggere « di battezzatòri » anzichè « de' battezzatòri », il passo « verrebbe curiosamente a significare fatti per luogo di luoghi da battezzare », che non dà senso accettabile e sarebbe espressione assai infelice, poco degna di Dante.

D'altra parte per intendere quel « per luogo » come « in cambio », « invece », bisognerebbe pensare che i pozzetti fossero stati costruiti *in cambio* delle vasche grandi, ma nessuno ci autorizza a credere che non fosse usata anche la fonte principale, specie per i battesimi degli adulti; se poi, come dice l'Ottimo, i pozzetti *sono* battezzatoi come battezzatoio è la vasca grande, che senso ha dire che dei battezzatoi tengono le veci di battezzatoi? (3).

4) Si può osservare, col Vandelli (4) che « si potrà dire e si dice che il bottegaio sta *al banco*, cioè presso e dietro il banco », « ma non si direbbe ... che il banco è *fatto per luogo* del bottegaio », « giacchè ... « parrebbe che si dicesse che bottegaio e calzolaio stanno rispettiva- « mente su o dentro il banco, su o dentro il bischetto ».

Convinto dunque dell'insufficienza delle varie interpretazioni e della giustezza delle obiezioni opposte, proporrei di intendere il passo in modo completamente diverso.

Il vocabolario della Crusca, distinguendo « battezzatorio » da « battistero » (« battezzatorio » sarebbe la fonte, « battistero » l'edificio), non dà altri esempi se non il citato passo dell'Ottimo (neppur Dante, che cita invece alla voce « battezzatore »), il Tommaseo-Bellini lo stesso; il Vocabolario della Lingua Italiana dell'Accademia d'Italia dà « battezzatoio » e « battezzatorio », quest'ultimo disusato, e spiega: « la vasca per battezzare ». Similmente altri vocabolari. Altro non mi è riuscito trovare. Non resta quindi che vedere l'immediato antece-

---

(1) Cfr. G. VANDELLI, art. cit.

(2) *Lect. Dantis* cit.

(3) Per quanto riguarda l'ipotesi del Virgili (altri pozzetti, torricelle o simili nell'interno di S. Giovanni oltre i quattro fori intorno alla vasca, la cui esistenza non è assolutamente testimoniata da alcuno), non viene meno la difficoltà offerta da quel « per luogo » inteso come « in cambio ». Aggiungo, di passata, l'osservazione che la difficoltà di pensare che difficilmente Dante avrebbe potuto rompere (cfr. *Inf.* XIX vv. 19-21) uno dei pozzetti marmorei — che fa inferire al Virgili sulla base delle osservazioni del Gelli, l'esistenza delle torricelle — non ha ragion d'essere. Dante può aver salvato il bambino inserendo, ad esempio, la lama di una scure nelle commessure marmoree e forzando i marmi oppure, come suppone il Rocca, spezzando la soprastruttura lignea del pozzetto (ciambella e coperchio) per quanto, a dir il vero, Dante asserisca di aver rotto il foro, e cioè il pozzetto, e non l'eventuale arredo ligneo protettivo.

(4) Art. cit.

dente basso-latino, e cioè « baptizatorium ». La voce non figura nel Lessico pubblicato dall'Arnaldi nell'*Archivum Latinitatis Medii Aevi*, né sul Forcellini, né in alcun altro lessico che abbia potuto consultare, né infine nelle schede di circa 800 autori dell'alto Medio Evo, dal '500 circa al 1000 circa, da me fatte esaminare. Probabilmente si tratterà di voce introdotta assai tardi nell'uso e di uso dotto. Il *Glossarium* del Du Cange, invece, registra « baptizatorium », lo identifica con « baptisterium » e rimanda a Uguccione da Pisa.

L'importanza delle « Derivationes », poi dette « Magnae », del grammatico pisano, morto nel 1210, vescovo di Ferrara dal 1190, già misconosciuta, è stata ampiamente messa in luce (« importanza di « primo ordine come documento della latinità del basso m. e. e come « strumento, necessario al critico moderno, per la retta interpreta- « zione dei testi di questo periodo ») (1) da Aristide Marigo nel suo inventario bibliografico dei codici uguccioniani. Come è noto, esse erano diffusissime ai tempi di Dante: furono anzi il suo vocabolario. Uguccione dunque, alla voce « baptismus », scrive così (2): « Bap- « tismus tinctio interpretatur dictus a baptes quod est flumen vel « aqua vel etiam sacrum unde baptisma. tis idem et baptizo. as verbum « activum cum omnibus suis compositis unde verbaliter et hoc bap- « tisterium idest statio baptismatis a sterion quod est statio et dicitur « tam pro baptismate quam pro loco *quod et hoc baptizatorium dicitur* « et hic baptista. te qui baptizat et videtur esse nomen officij ».

Dal che si ricava:

1) che « baptisterium » vale tanto come « locus ubi baptizatur » quanto come « baptismus ipse »;

2) che « baptizatorium » si identifica con « baptisterium » in toto (quod [baptisterium] dicitur et hoc baptizatorium = [battistero] che è detto anche battezzatorio).

Che « baptisterium » significhi anche « baptismus », non è una novità. Il Du Cange registra vari esempi: « Baptisterium ... dicitur tam *pro baptismate* quam pro loco » (Giov. da Genova nel *Catholicon*); « Chorepiscopi ministerium est, in conficiendis divinis sacramentis, et *Baptisterio*, omnium intellectum aperiens excitare » (Ebo Remensis, *de Ministris*); « Dum sacrum in mense Martio celebraretur « Pascha, in cujus vigilia Papa memoratus sacra perageret, et sa- « cratissimum celebraret *Baptisterium* etc. » (*Vita Eusebii Episcopi Vercellensis*); e molti altri; dà anche due esempi romanzi: « Sire, je « croi mult bien la sainte Annoncion, | Et le saint *Baptestire*, et l'In- « carnation ». (*Le Roman de la Prise de Hierusalem*); « Le Rou vouloit

(1) A. MARIGO, *I codici manoscritti delle « Derivationes » di Uguccione Pisano con appendice sui codici del « Catholicon » di Giovanni da Genova*, Roma 1936, sotto gli auspici dell'Istituto di Studi Romani, p. v, nota.

(2) Trascrivo dal Cod. Laurenz. Plut. XXVII sin. 6 (sec. XIII).

« pour nous Chrestien devenir, | *Bautestire* rechoivre, païennime « guerpir... » (*Le Roman de Rou et des Ducs de Normandie*). Così pure il Tobler-Lommatzsch (1), a « batistere », « batestire »: « vertu et vëement | En *baptisteire* prent » (*Le Bestiaire* de Philippe de Thaün); « Quant li *baptestire(s)* fu faiz | E li traïtres des funz traiz » (*Le Roman de Rou et des Ducs de Normandie*); « par saint *baptestire* chrestiens devendras » (*Le Roman de Rou* ecc.). E il Levy (2), dando « baptisteri » come « Taufe »: « Et aisi nos lais persegre aquel *babtisteri* que nos receubut auem, per que nos poscam peruenir al seu durable regne » (*Sermons* del XII secolo). Si tratta dunque di un'accezione assai diffusa nel mondo basso-latino e romanzo.

È invece una novità che anche « baptizatorium », identificandosi secondo Uguccione con « baptisterium », possa, come « baptisterium », significare anch'esso « baptismus ». Ma del resto non è cosa che possa meravigliare.

Si sa che la serie in *-torius* comprende aggettivi che esprimono la possibilità (*amatorius*, *laudatorius*, *transitorius* ecc.), e sostantivi, determinati dalla sostantivizzazione del neutro, indicanti lo strumento o il luogo dell'azione (*cisorium*, *dolatorium*, *frixorium*, *rasorium*, *accubitorium*, *balneatorium*, *dormitorium* ecc.), ma anche altre voci non indicanti né uno strumento né un luogo, ma un concetto astratto, ad es. *adjutorium* (3) e *responsorium* (4).

Ora, in taluno di questi nomi, si nota accanto al primitivo significato strumentale o locale la presenza di un significato, per così dire, astratto. Ad esempio *consistorium*. « Consistorium » (5) è « quivis locus ubi consistitur », « locus ... cubiculariis potissimum addictus in « quo excubabant potius quam cubabant, quo paratiores essent ad « Domini praecepta », è « locus in quo Princeps de rebus publicis consultat ac deliberat cum suis consistorianis », è « exedra aedi sacrae « adjuncta, in qua forte consistebant Sacerdotes cum Episcopo di- « sceptaturi », è « thronus excelsior »; ma indica anche « consessum « Episcoporum, aut Presbyterorum, qui pro emergente quapiam ino- « pinata difficultate congregabantur, ex loco ubi consistebant, appel- « lationem sortitum », ed anche « Cardinalium consessum coram Pontifice » (6). E analoga osservazione non può farsi per *auditorium*, che significa luogo, e uditorio? E per *oratorium* che vale tanto come luogo

---

(1) « Altfranzösisches Wörterbuch », I Band, Berlino, 1925.

(2) « Provenzalisches Supplement-Wörterbuch », I Band, Lipsia, 1894.

(3) Cfr. MEYER-LÜBKE, *Grammatik der romanischen Sprachen*, II Band, *Formenlehre*, II Abth. Lipsia, 1894, p. 531; e C. H. GRANDGENT, *An introduction to vulgar latin*, Boston 1907 (alla voce).

(4) Non registrato dal Meyer-Lübke.

(5) Cfr. Du Cange (alla voce).

(6) G. VILLANI (7, 63); « il Papa in pieno concistoro fece loro questa risposta ecc. » (cit. del Du Cange).

di preghiera che come composizione musicale di carattere sacro (1)? E per « mangiatoria » che nel toscano corrente significa « mangiamento », anche in senso figurato, ma che evidentemente deriva da un « mangiatorio », luogo, cioè, dove si mangia?

Devo dire però che mentre il codice uguccioniano Laurenz. Plut. XXVII sin. 6 (sec. XIII), da cui ho trascritto il passo e il Laurenz. XXVII sin. 1 (sec. XIV), danno « quod et hoc baptizatorium dicitur », altri codici (2), fra i quali l'autorevole Laurenz. Plut. XXVII sin. 5 (1236), danno « qui et hoc baptizatorium dicitur ». In tal caso l'identificazione con « baptisterium » non sarebbe completa ma si limiterebbe al « luogo » (« qui », evidentemente, si riferirebbe a « loco » soltanto). Ma a parte il fatto che non si sa, per ora, quale sia l'esatta lezione, Dante non può aver letto « quod » nella copia in suo uso o possesso? Tale lezione è data, non si dimentichi, da un codice antico e autorevole, e, per di più, fiorentino. Ma se anche Dante avesse letto « qui » è inverosimile che il Poeta, che nella Commedia adopra due volte (3) « consistoro », « consistorio », in senso di « consesso », ma una volta (4) anche in senso di « consesso » e di « luogo » contemporaneamente, abbia, consapevole della possibilità che hanno consimili nomi di significato locativo di assumere altresì significazione astratta, attribuito a « baptizatorium » il significato, che ha « baptisterium », non più di luogo ove si battezza, ma di cerimonia battesimale, di battesimo, insomma?

Non si sarebbe trattato, in fondo, che di una non audace estensione di uno dei significati di una parola a un sinonimo della parola stessa.

Allora, se « baptizatorium » vale « baptismus », è evidente che anche « battezzatorio » può significare « battesimo ».

Così intendendo, il passo dantesco acquista una chiarezza e una perspicuità nuove, chiarezza e perspicuità che non ha assolutamente spiegando in qualsiasi altro modo: « Quei fori (dei simoniaci) non « mi sembravano né meno ampi né maggiori di quelli che sono nel « mio bel San Giovanni fatti per luogo dei *battesimi*, dove, cioè, si « amministrano i battesimi ». Allora sì che la specificazione non è

---

(1) Cfr. anche « cappella ». Si suol dire: « ci sarà cappella papale » (« capella papalis habebitur », nelle comunicazioni che il Cerimoniere pontificio dà anche oggidì ai cardinali e ai prelati), e cioè avranno luogo funzioni papali.

(2) Il Pisano Roncioni 13, il Patav. bibl. S. Ant. 1, il Vercell. bibl. cap. 177 CLXIII, il Magl. clas. I, n. 70 (ora Bibl. Naz. di Firenze II, I, 2), fra quelli che ho consultati o fatti consultare.

(3) *Par.* XVI, 114: « si fanno grassi stando a consistoro »; *Par.* XXIX 66: « Omai dintorno a questo consistorio ».

(4) *Purg.* IX, 24: « quando fu ratto al sommo consistoro ». Anche Uguccione definisce « consistorium » come « vestibulum porticus locus ad consistendum », (alla voce « sisto »).

oziosa: a Dante preme precisare che son simili *a quei fori, a quei pozzetti* (proprio quelli, costruiti come luogo dei battesimi e non altri), a quei pozzetti in uno dei quali vide il fanciullo che, capovolto e incastrato nel forame, agitava le gambe, onde trasse l'idea dello strano supplizio dei simoniaci.

Ancora una volta fu la vita reale che suggerì al divino Poeta una scena del suo immortale oltretomba.

GIORGIO VARANINI.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

RASSEGNA TASSIANA

I. *La fortune du Tasse en France.* Par CHANDLER B. BEALL. Eugene, Oregon, University of Oregon and Modern Language Association of America (1942), in-8°, pp. XI-308 (« Studies in Literature and Philology », 4).

II. JOSEPH COTTAZ, *Le Tasse et la conception épique.* Paris, Italia, Agence du livre italien en France, 1942 (in-8°, pp. 4 n. n., VII-458).

ID., *L'influence des théories du Tasse sur l'épopée en France.* Id. (in-8°, pp. 258).

III. FRANCESCO ORESTANO, *Torquato Tasso e il « Mondo creato »*, nel volume *Leonardo Galilei Tasso* (Milano, Fratelli Bocca ed., 1943, in-16°, pp. [VI]-292, « Opere complete, XVII), alle pp. 237-286.

IV. GIULIO NATALI, *Torquato Tasso.* Roma, Tariffi, 1943 (in-16°, pp. 248 e 1 tav. f. t.).

V. GIUSEPPE CARLO ROSSI, *A poesia épica italiana do século XVI na literatura portuguesa.* Lisboa, Oficinas Fernandes, 1944 (in-8°, pp. 112).

VI. RUGGERO M. RUGGIERI, *Aspetti linguistici della polemica tassesca*, in *Lingua nostra*, VI, 1944-45, alle pp. 44-51.

ID., *Latinismi, forme etimologiche e forme « significanti » nella Gerusalemme liberata.* Ivi, VII, 1946, alle pp. 76-84.

VII. RAFAEL LAPESA, *La « Jerusalén » del Tasso y la de Lope.* Madrid, S. Aguirre, impresor, 1946, in-8°. (Estr. dal *Boletín de la real Academia española*), numerato pp. 111-136.

VIII. ALESSANDRO TORTORETO, *Nuovi studi su Torquato Tasso (Bibliografia analitica: 1931-1945)*, Milano, Università Cattolica del S. Cuore, 1946, in-8°. (Estr. da *Aevum*, XX), numerato pp. 14-73.

IX. ATTILIO MOMIGLIANO, *I motivi del poema del Tasso.* Nel vol. *Introduzione ai poeti* (Roma, Tumminelli, 1946, in-16°, pp. 248, nella « Nuova biblioteca italiana », 29), alle pp. 79-100.

X. LANFRANCO CARETTI, *Per una nuova edizione delle Rime di Torquato Tasso.* Roma, Dott. G. Bardi, 1947, in-8°, numerato pp. 249-327. (*Atti della Accademia nazionale dei Lincei.* Anno CCCXLIV-1947. Memorie. Classe di Scienze mor., stor. e filol. Serie VIII, vol. I, fasc. 6).

XI. RAFFAELE SPONGANO, *Per l'edizione critica delle « Rime » del Tasso.* Nel vol. *La prosa di Galileo e altri scritti* (Messina-Firenze, D'Anna (1949), in-8°, pp. [IV]-150, nella « Biblioteca di cultura contemporanea », XXIV), alle pp. 73-92.

Una rassegna degli studi tasseschi apparsi in questi ultimi anni, particolarmente per opere pubblicate all'estero, giova a mostrare che il centenario del 1944, anche durante la guerra, non è stato dimenticato nel mondo. Una prima notizia di indagini e di testi quale la presente potrebbe anche essere seguìta da altri contributi,

qualora, in special modo da popoli extra-europei, ci giungessero nuove pubblicazioni in onore del poeta.

I. — L'ampia indagine di Chandler B. Beall su *La fortune du Tasse en France*, sviluppando con nuove ricerche numerosi contributi già pubblicati dallo studioso anche su riviste italiane, è una di quelle opere che, difficilmente riassumibili per la complessità dei materiali, si pongono di per sè come trattazioni fondamentali sull'argomento. Proseguendo ricerche di specialisti italiani e stranieri (e in particolare quanto in più saggi L. F. Benedetto era venuto stendendo prima della grande guerra su questo *Giornale* e altrove), il Beall ha dato prova della tenacia propria del bibliofilo e dell'intraprendenza del comparatista, accoppiate con la metodicità che gli deriva da una lunga consuetudine con le maggiori opere critiche del nostro tempo. Vogliamo dire che, nella sterminata selva dei raffronti e delle testimonianze che vanno dai primi contatti fra il Tasso e la Francia a oggi, lo studioso ha saputo destreggiarsi con raro equilibrio.

Si trattava di dominare la vasta materia della « fortuna » del poeta senza dimenticare — come qualcuno ha fatto in più occasioni — che il Guarini e il Marino ebbero il loro antecedente proprio nel cantor della *Gerusalemme* e che le « clinquant du Tasse » nella bocca del Boileau non suonava solo giudizio contro il manierismo d'una determinata tendenza quanto piuttosto contro tutto un mondo « italiano » che ormai faceva groppo dinanzi ad un classicismo costruito secondo ragione e natura. Anche dal punto di vista di una distinzione del genere il Beall è padrone del suo argomento, se all'amplissima conoscenza di testi a stampa e fin di manoscritti di più biblioteche francesi e italiane ha unito, a volta a volta, l'esigenza di una linea critica sicura e precisa. E, lodevole cosa, pur nei meandri di un'erudizione spicciola fatta di contributi e di divagazioni episodiche, lo studioso non perde mai di vista l'esame della poesia nè il senso delle proporzioni fra le creazioni immortali e le più sfuggevoli testimonianze di un gusto e di una cultura.

Il Beall, anche se da lunghi anni ha familiare l'argomento (si pensi alla sua tesi di dottorato alla John Hopkins University su *La fortune du Tasse en France des origines à 1663*, del 1930), non nasconde la difficoltà del suo assunto in un campo strettamente scientifico. Premesso che il Tasso è uno degli autori moderni stranieri che la Francia in ogni tempo ha più gustato, soprattutto per la sua voce di poeta, non va dimenticato che, nella stessa storia dell'italianismo in Francia (così importante per la formazione delle dottrine letterarie), innumerevoli e sempre significative sono le testimonianze della fortuna del Tasso, sia presso un pubblico vastissimo di lettori, sia presso trattatisti e critici, senza tacere l'influenza — diretta o indiretta — su scrittori e fin su artisti figurativi e su musicisti. Se la fama del-

l'*Aminta* e della *Gerusalemme* contribuisce all'affermarsi del Rinascimento italiano in Francia e se a poco a poco la leggenda dell'uomo Tasso prende sviluppo dalla morte dell'autore almeno fino al romanticismo, non va trascurato il fatto che, a vicenda, il tentativo dell'epopea della *Franciade* e l'affermarsi della pastorale fin con versioni del Montemayor e dal Sannazaro spiegano il rifiorire di motivi umanistici sotto nuova forma galante e cortese. Ma non è qui necessario, anche perchè è stato più volte fatto su questo *Giornale*, menzionare il fondersi e il disgiungersi di più correnti dell'italianismo nella cultura francese e soprattutto nel gusto letterario: basti ricordare il *Pastor fido* e l'*Adone* per affermare come il Beall, che studia la fortuna del Tasso ed arricchisce il suo argomento di tutte le suggestioni che la storia letteraria gli offre, conserva all'assunto la sua purezza originaria.

Il Beall inizia la sua ricerca tratteggiando con larga informazione i primi contatti del paese con l'opera del Tasso, in particolare col viaggio di lui a Parigi e poi con la visita del Montaigne a Sant'Anna; passa quindi a illustrare l'influenza del poeta prima della sua morte, e poi fino al tempo dell'*Astrée* e al gusto nettamente prezioso del Seicento, salvo a considerare nelle nuove concezioni del poema epico il rinverdire della sua gloria in un mondo il cui orientamento letterario sembra in contrasto con la sempre più sincera ammirazione per le sue creazioni d'arte e di sentimento. Così — proprio « à la barbe de Boileau », come lo studioso dice — si spiega il nuovo gusto del Settecento per il cantore di Clorinda e di Erminia, e si manifesta pur meglio con la passione attenerita e pensosa di Jean-Jacques che con l'intelligenza del Voltaire e il tentativo della sua *Henriade*. Nè occorre qui ricordare come, da un nuovo punto di vista, la fortuna dell'uomo Tasso trovi modo, col romanticismo e oltre, di appassionare un pubblico sempre più largo, ma a maggior ragione si può pensare (fin attraverso il *Tasso* del Goethe e altre testimonianze poetiche) come la fortuna del Tasso in Francia si mescoli di riflesso con la fortuna del poeta in altri paesi. Il modo non ne è sempre facilmente delimitabile. Si vedano, ad es., sottilmente intrecciati insieme, l'influsso dell'Ariosto e quello del Tasso sulla letteratura del Cinque e Seicento, e d'altra parte, come ricorda il Beall (p. 54) per l'episodio della puntura dell'ape nell'*Astrée*, non è facile arguire se H. d'Urfé abbia imitato il passo dell'*Aminta* o direttamente il luogo d'Achille Tazio tenuto presente proprio dal Tasso.

Queste e altre prove d'una discrezione che delimita le indagini e le accorda con quelle di più studiosi, permettono al Beall di valutare nella poesia del Tasso l'origine di una fama che sembrava solo inserirsi nella voga dell'italianismo e poi nel nuovo gusto prezioso e quindi nella concezione del poema epico o del romantico « uomo-poeta »: classicismo e (per quanto è possibile così definirlo per alcune tendenze sentimentali e passionali) romanticismo spiegano nel poeta

come i Francesi per la loro educazione letteraria abbiano finito col preferire il Tasso allo Shakespeare e al Goethe, finendo perfino per adottare l'epopea dell'italiano al posto di una propria epopea nazionale non mai realizzata artisticamente. Il Beall conclude dicendo che nel secolo nostro — fuori da polemiche o da imitazioni — il Tasso ha preso anche in Francia il posto che gli compete: « il a repris son juste rang — qui n'est plus le premier — parmi les *quattro gran vati* dont s'honore la littérature italienne » (p. 276).

Assai vasta ed esauriente la bibliografia che può offrire lo spunto per ulteriori indagini. Utile è quanto riguarda gli studi critici sul Tasso, soprattutto per l'indicazione di lavori apparsi negli Stati Uniti e non molto conosciuti in Europa.

II. — I due volumi di J. Cottaz — rispettivamente tesi di dottorato e tesi complementare — sono frutto di ricerche iniziate sotto la guida del compianto Hauvette fin dal tempo del suo insegnamento a Grenoble e condotte a termine col Van Tieghem, anch'egli ora mancato ai vivi, e col Bédarida. Conservano nella stessa loro edizione destinata al pubblico qualcosa di rigido, — potremmo anche dire di scolastico — che non sempre giova all'esame di un poeta così schietto e vivo come fu il Tasso. Qui si potrebbe affermare che, addentrandosi nella selva delle notizie e delle polemiche letterarie che vanno dal Rinascimento almeno fino al romanticismo, il Cottaz ha perso di vista il suo assunto: il quale era più di critica che di erudizione, e quindi esigeva la perfetta attrezzatura degli strumenti di metodo più che non la sola fatica dell'indagine di biblioteca.

Visto che il Tasso è stato da tempo considerato come il grande rappresentante dell'epopea cristiana, il Cottaz comincia — nel primo volume — a notare che nè il poeta nè i suoi ammiratori vedevano il disaccordo esistente fra il Cristianesimo e le teorie su cui egli fondava l'epopea. Esaminate la completa produzione del Tasso (e, diciamo pure fin d'ora, secondo opere edite anche in collezioni popolari e senza l'ausilio di uno studio metodico delle varie questioni relative ai testi) e quindi le vicende della sua vita e le polemiche letterarie e religiose che la contraddistinsero, lo studioso prospetta nei contrasti spirituali del poeta e nella mancata relazione fra le intenzioni ed i risultati gli elementi della sua nuova indagine: studiare il poeta in sè e in rapporto al genere a cui si riattacca. Questo sarebbe il solo modo per gettare qualche luce sulle discussioni contradditorie di cui è stato oggetto. « Le but des présentes recherches « est donc de mettre en évidence la conception épique de cet auteur « en comparaison de ce qu'elle pouvait et devait être. Le sort malheu- « reux de ses imitateurs, plusieurs siècles d'expérience littéraire, les « progrès de la pensée philosophico-religieuse permettent aujourd'hui « de se faire une idée juste de ce qui manquait à T. Tasso, malgré

« ses grandes qualités, pour réaliser dignement l'œuvre qu'il avait « entreprise » (pp. VI-VII).

Si nota anche da questa premessa con quanta rigidezza il Cottaz si accinga al lavoro: tanto è vero che subito dopo dichiara con baldanzosa sicurezza i limiti dell'indagine: esaminare 1) gli eventi che hanno determinato la scelta dell'argomento della *Gerusalemme liberata*, con la storia delle Crociate; 2) le idee personali del poeta in merito all'epica e al Cristianesimo, la sua concezione del meraviglioso e l'uso che fa dei procedimenti romanzeschi e di quelli dell'antichità; 3) la « réforme avortée » del poema intrapreso sotto l'influenza della Controriforma e che è tale da svelare « le fond de sa pensée sur la poésie qu'il croit propre à sa religion » (p. VII). Il Cottaz si dilunga così a spiegare la storia delle Crociate anche quando non è provato che il Tasso abbia voluto servirsi di certe fonti o alludere a taluni avvenimenti, e per di più sostenga che nel poema la storia è stata soggettivamente deformata. Ne consegue la necessità di affermare che, concepiti secondo gli ideali del Cinquecento, i personaggi della *Gerusalemme* sono i meno epici che si possano immaginare. E qui si potrebbe aggiungere che, senza uno studio metodico della tradizione letteraria classica e italiana, mal si viene a valutare il carattere di Goffredo e degli altri personaggi, e tanto meno la « novità » in sede poetica di eroine e di situazioni, in cui consiste — cosa non disprezzabile — proprio la poesia del Tasso. Tanto meno giova per via di esempi esaminare la psicologia degli eroi, sia in sè (per cui fa difetto allo studioso la familiarità con le migliori pagine critiche sull'argomento), sia in rapporto con l'uso della storia presso poeti e pensatori, da Omero, Virgilio, Dante, Camoens e Milton e quindi Cicerone, Sant'Agostino eccetera fino allo Hegel! Il critico conchiude osservando che nel Tasso mancano la poesia ispirata alla storia e il vero meraviglioso storico.

Spiace di dover giudicare come aberranti molte pagine del lavoro, e soprattutto questa parte che è la principale, tanto più se valutiamo lo sforzo fatto con una non selezionata informazione, diffusa in molti e molti settori di scarsa importanza (da studi sull'*Iliade* a quelli sulla stregoneria, per non dir dell'esame più generico che sia dato immaginare per vari argomenti appena sfiorati durante il lavoro). È quindi doveroso avvertire che le due altre parti del libro sulla concezione epica e sulla riforma — o, sarebbe forse stato meglio: revisione — della *Gerusalemme*, sono stese con maggiore chiarezza e che, pur dove recano poco di nuovo, sono utili per la ricchezza della documentazione.

La tesi complementare, pure suggerita dall'Hauvette, su *L'influence des théories du Tasse sur l'épopee en France*, a parte il fatto che sembra messo in minor luce che la *Gerusalemme* abbia potuto direttamente influire su varie composizioni epiche per la sua com-

pagine letteraria, per i suoi personaggi e per la sua poesia, non considera solo le opinioni espresse direttamente dal Tasso in più luoghi delle sue opere teoriche. D'altra parte lo studioso giudica nefasta l'influenza di un Tasso che non avrebbe riconosciuto la verità della storia, lasciando insoluto il problema del meraviglioso. Quanto all'esame di tale influenza (a parte ciò che si può considerare virtualmente superato dal libro del Beall intorno alla fortuna del poeta) va riconosciuta — in merito alle teorie sull'epopea — l'ampiezza con cui il Cottaz presenta e discute le testimonianze dello Scudéry, del Desmarets, del Le Moyne, dello Chapelain, del Le Laboureur e di altri e conduce l'indagine storica fino allo Chateaubriand e ai romantici. Purtroppo per questo nuovo libro l'informazione dei testi italiani e della letteratura sull'argomento presenta insufficienze al pari del primo.

III. — Le pagine di F. Orestano su *Torquato Tasso e « Il mondo creato »* meritano ricordo — tanto più che, apparse nel '43, caddero per lo più inosservate — per il fatto che esaminano in particolare un'opera la quale « appartiene all'ultima e più matura fase ideativa del poeta interrotta dalla morte ». Come dice in prefazione, nel presentare il suo studio condotto per un discorso celebrativo del 1933, in Sorrento, e pubblicato solo in parte su una rivista locale, l'autore considera nel *Mondo creato* « l'opera conclusiva del Tasso, il quale le aveva confidato le più alte ambizioni del proprio genio ». Cosa che, dato l'atteggiamento filosofico dell'Orestano, potrebbe sembrare occasione ad un riesame di quelle meditazioni, interessanti anche se non sempre vi aleggia la poesia. Ma va detto che lo studioso mostra i suoi propositi, più polemici e contingenti che scientifici da qualcunque punto di vista li si voglia considerare, quando per sua stessa dichiarazione ha voluto « discorrere della miseranda sorte « del Poeta e dell'opera sua entro la cornice storica e ambientale « d'un periodo glorioso e fortunoso della vita italiana, la quale doveva « pagare ad altissimo prezzo la sua unità religiosa » (p. 6).

La rivalutazione dell'opera svolta dall'Orestano con buona informazione intorno alla vita del Tasso e anche con vari riferimenti alla critica (con un tono polemico più adatto ad una celebrazione occasionale che ad uno studio) offre non tanto motivo per un esame della poesia vera e propria quanto invece la materia per un esame ideologico delle meditazioni — indubbiamente ardue e pensose — di Torquato. È vero che nel filosofo questo modo di parlare e di giudicare d'un poema risponde ai suoi convincimenti estetici (cfr. le dichiarazioni alle pp. 282-283), ma non è meno giusto affermare che, per conto nostro, ci sembra necessario considerare il valore di quella poesia non solo nel suo « potere radiante, nella sua capacità virtuale di « far rivivere per l'universalità, senza frontiere assegnabili nè di

« tempo nè di spazio, i valori incorporati in essa », ma anche e soprattutto nel suo valore di creazione.

IV. — Della piccola monografia di G. Natali, parimenti apparsa nel '43, va fatta la debita menzione, anche se conserva l'andamento di dispense universitarie piuttosto informative che critiche. Data la necessità di stendere un profilo complessivo dove anche si tenesse conto della fortuna del Tasso, è evidente una certa sproporzione fra le varie parti, sia che trattino della vita sia che parlino dell'opera di lui. In conseguenza il libro partecipa alquanto a quel carattere che potremmo dire generico che è di altre monografie sul poeta, anche di maggiore mole e impegno. Ma sia pure in questa nostra rapida presentazione va ricordato nel lavoro quell'affettuoso rinarrare la vita del Tasso come personaggio ideale della sua stessa opera, quel soffermarsi gentile e dolente insieme sulla sua follia e sulla sua intimità più commossa di cortigiano e di uomo. In tal senso si può dire che non poche pagine del presente libro sono felici per semplicità di dettato e per umanità (1).

V. — Inizialmente volto a considerare — come suona il titolo del primo capitolo — *A importância do poema épico quinhentista na Itália e em Portugal*, e condotto di necessità secondo le analogie e le differenze delle due tradizioni letterarie, il lavoro di Giuseppe C. Rossi reca contributi sullo studio della fortuna del Tasso nel Portogallo, sia per l'influsso diretto sui poeti portoghesi, in particolar modo sul Camoens, sia per la diffusione dei capolavori nel gusto e nella critica. Molto interessanti sono le pagine sulle traduzioni della *Gerusalemme* e delle diverse opere, e quindi sul Tasso come motivo della poesia romantica. In appendice sono riportati alcuni passi di traduzioni. (Come è evidente, nell'insieme del lavoro, è tenuto conto anche dell'Ariosto, la cui fortuna è seguìta nella cultura portoghese con non minore completezza d'informazione: può interessare gli studiosi che a pp. 25-30 sia ricordata con qualche esempio la traduzione inedita del *Furioso*, — di un João Vieira Caldas, del 1844 — conservata nella Bibliotheca Nacional di Lisbona) (2).

VI. — Importanti sono i due lavori di Ruggero M. Ruggieri, di cui abbiamo dato in alto le indicazioni. Essi illustrano anzitutto gli *Aspetti linguistici della polemica tassesca* con un diretto esame delle

---

(1) Del Natali si ricordi anche *Torquato Tasso a Roma* (Istituto di studi romani editore, 1946, « Quaderni di studi romani: Roma nell'opera del genio », XIII, in-8°, di pp. 32).

(2) Del Rossi si veda il precedente saggio *Ariosto e Tasso num poema de Garett* (Lisboa, Instituto de cultura italiana em Portugal, 1941. Estr. dal n. 4 di *Estudos italianos em Portugal*, in-8°, di pp. 10).

concezioni del poeta riguardo alla lingua letteraria. Lo studioso passa quindi a considerare la formazione e i caratteri della lingua e dello stile della *Liberata* (a maggior ragione distinta dalla *Conquistata*) attraverso le stesse testimonianze del poeta nei dialoghi e nelle operette teoriche e estetiche. Accettabili sembrano i punti essenziali della teorica tassesca sulla lingua del poema eroico: 1) uso di vocaboli « stranieri », e in particolare derivati dal latino, che ne accrescono la maestà e lo splendore: 2) uso di parole traslate o comunque non proprie, che gli conferiscono un particolare ornamento; 3) uso di « nomi finti », cioè di vocaboli o foggiati dall'autore, o tali che per il loro suono diano all'immagine poetica una musicalità e un'evidenza tutta propria.

Nel successivo saggio il Ruggieri, con un esame assai minuto di *Latinismi, forme etimologiche e forme « significanti » nella Gerusalemme liberata*, considera il passaggio dalla lingua letteraria tradizionale alla creazione artistica vera e propria del Tasso. Le osservazioni, che precedono i vari esempi scelti dallo studioso in una sua ampia rassegna, sono tali da dare a quello che, a prima vista, potrebbe anche solo sembrare un campionario di elocuzioni l'interesse estetico che simile indagine meritava. Giova ricordare col Ruggieri i casi in cui « l'uso del latinismo non è più soltanto esornativo e magniloquente » e quindi esso rivela una sua poeticità per cui il Tasso è « molto spesso « riuscito a risolvere una sua idea preconcetta di solennità e maestà « conferita dai latinismi alla elocuzione epica in elemento vivo e « caratteristico della sua poesia ».

VII. — Lo studio del Lapesa — che è la commemorazione tenuta nella Facultad de Filosofia y Letras dell'Università di Salamanca il 28 gennaio 1944 — non intende, per la stessa dichiarazione dell'autore, contrapporre il capolavoro del Tasso alla sua maggiore imitazione spagnola, e tanto meno esaminare debiti o difetti della *Jerusalém conquistada* di Lope de Vega. Ma anche se non ha potuto tener conto di qualche pubblicazione italiana, per di più non del tutto da lui ben citata sull'argomento (si veda per lo studio di Umberto Bucchioni, *Torquato Tasso e Lope Felix de Vega Carpio*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1910, su cui cfr. il cenno anonimo in *Giorn.*, 61, 1913, pp. 152-3), il Lapesa considera l'opera dello scrittore spagnolo nell'orbita del grande esempio italiano. Ne mette per altro in evidenza le intime qualità d'ispirazione e ne indica le sostanziali differenze.

VIII. — La segnalazione del nuovo contributo bibliografico di A. Tortoreto, — su cui si potrebbero stendere varie osservazioni sia per il metodo sia per particolari contributi — deve essere qui fatta con speciale rilievo perchè mostra l'abnegazione di un nostro studioso che in più occasioni, anche in collaborazione con Joseph Fucilla della Northwestern University, ha dedicato al Tasso ricerche

lunghe e pazienti. Diviso in trattazioni generali, e quindi in paragrafi riserbati alla biografia del poeta, al *Rinaldo*, alla *Gerusalemme* e poi alle varie altre opere e infine al Tasso e alle letterature straniere, e ai necessari *Varia* e *Addenda*, questo lavoro mostra la sua utilità per i riferimenti analitici e il continuo aggiornamento di puntata in puntata (1).

IX. — La pubblicazione in volume di un saggio tra i più sottili e pensosi di A. Momigliano su *I motivi del poema del Tasso* mette in evidenza ancora una volta il particolare atteggiamento del critico di fronte all'opera dell'artista, indipendentemente dalla posizione polemica e teorica del letterato e delle stesse polemiche in cui fu avvolto. La poesia del Tasso (« insieme eroica e indefinita ») è vista nel « confluire delle note alte e delle note abbandonate »: per « quel « piglio ancora sintetico ma già commosso da un palpito che toglie « alla parola la precisione logica e le conferisce l'indefinito dell'atmo- « sfera e del canto, quell'emotività che ha inebriato tante generazioni « di lettori e ha generato una così lunga schiera di imitatori... » (p. 79). Menzioniamo queste che son tra le pagine più belle sul Tasso solo per ricordarne ancora una volta l'intrinseca finezza, per un esame limpido e romanticamente meditato, che è caratteristica del Momigliano stesso e contraddistingue assai bene la sua posizione critica (2).

X. — La « memoria » di L. Caretti, presentata all'Accademia dei Lincei dai soci L. F. Benedetto e F. Flora, offre (come l'autore dice nel *Sommario*) un esame delle edizioni di rime tassiane uscite durante il periodo di Sant'Anna sulla scorta soprattutto dell'epistolario del poeta, delle « dedicatorie », del contenuto delle stampe e dei loro eventuali rapporti con la tradizione manoscritta. Posto il carattere fortuito e provvisorio delle prime raccolte testimoniato anche dai laboriosi rapporti fra il poeta e i suoi editori, e tenuti anche presenti l'instabilità del Tasso e il piano di lui per un'edizione definitiva delle sue opere, lo studioso considera come unica « scelta autorizzata » e curata direttamente la *Prima parte* mantovana dell'Osanna, del 1591, e la *Seconda parte* bresciana del Marchetti, del 1593.

Anticipando quindi i risultati delle sue ricerche condotte nel 1940-42 presso il Centro di filologia italiana (Accademia della Crusca) per un'edizione critica delle *Rime* tassiane, il Caretti mostra la preca-

---

(1) Del Tortoreto si ricordino ancora *Gli studi tassiani in America* (e quindi: *... in Gran Bretagna* e infine: *... in Francia*) in *Lettere italiane* di Arona, I, 1949, pp. 88-92 e II, 1950, pp. 55-63, e, inoltre, la silloge di alcuni *Dialoghi* del Tasso (Milano, Bompiani, 1945, in-16°, « Corona: Collezione Universale Bompiani », 60, in-16°, di pp. 260).

(2) Del Momigliano ricordiamo ancora il commento alla *Gerusalemme liberata* (Firenze, « La Nuova Italia » editrice, s. a., ma 1946, in-8°, in edizione integrale, di pp. VIII-326 e in edizione scolastica).

rietà dell'edizione Solerti al lume delle moderne indagini ed espone un proprio piano per una nuova edizione: con riproduzione delle suddette due legittime parti e del manoscritto Ravelli (con le rimesacre) in un unico volume separato, e con due volumi di « estravaganti ».

Questo il contenuto della « memoria » che presentiamo succintamente, spesso con le sue stesse parole, sicuri che offrirà largo motivo di discussioni agli specialisti. L'autore intanto, al termine di essa, annuncia quattro nuove comunicazioni: su due esemplari corretti dal Tasso, sui manoscritti Vaticani rinvenuti dal Vattasso, sui manoscritti di rime tassiane sconosciute al Solerti e infine sull'ortografia del poeta (1).

XI. — Le note di R. Spongano *Per l'edizione critica delle « Rime » del Tasso* offrono un chiaro esempio di quella che dovrebbe essere — pur tra le diversità d'opinione e le varie impostazioni di metodo — la collaborazione degli studiosi sul terreno delle ricerche.

Comincia lo Spongano a dubitare che l'edizione bresciana del Marchetti di cui sopra possa rispecchiare fedelmente (come anche voleva V. Rossi) l'ultima volontà dell'autore. Difatti va considerato che l'autore non la curò di persona e dopo l'invio del manoscritto pensò a modificazioni e aggiunte non tutte identificabili, che si lagnò delle altrui alterazioni nel fatto della scelta e quindi che tale scelta, come pare dal manoscritto parzialmente autografo, è « una minima e disor-
« dinata parte del canzoniere encomiastico da lui preparato alcuni « anni prima e in seguito riordinato ».

Altre osservazioni riguardano il canzoniere sacro del Tasso, e in particolare le *Rime spirituali* curate in Bergamo dal Costantini nel 1597: lo Spongano dissente ancora dal Caretti e ne indica le ragioni che qui, per brevità, non è possibile riferire. Passa quindi a esaminare, sulla scorta del canzoniere stesso, se il canzoniere doveva fermarsi alla parte terza o averne una quarta, e conchiude che le parti da stampare, nelle intenzioni del Tasso, dovevano proprio essere quattro. A riscontri sempre interessanti per i raffronti interni delle varie testimonianze dell'epistolario (nell'attesa di possedere un'edi-

---

(1) Del Caretti si tengano presenti altri contributi: *Sopra un celebre sonetto del Tasso. Per la storia delle poesia tassesca*, sul sonetto *Ne gli anni acerbi tuoi purpurea rosa* (*Poesia*, VI, 1947, pp. 48-71); *Un restauro Tassiano*, cioè quello del son. *Non son sì belli* [e in nuova redazione: *vaghi*] *i fiori onde Natura* (*Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, « Lettere » ecc., ser. II, vol. XVII, 1948, pp. 228-237) e *Versi giovanili di Torquato Tasso* (*Giorn.*, **126**, 1949, pp. 7-65). Notevoli, per osservazioni e contributi, la rassegna di *Studi critici e bibliografici sul Tasso* (*La vita del libro*, I, 1947, pp. 13-21) e la *Noterella su un madrigale del Tasso*, cioè *Qual rugiada o qual pianto* (*Lo spettatore italiano*, II, 1949, pp. 13-14, in riferimento a B. Croce, *A proposito delle liriche di Torquato Tasso*, nei *Quaderni della « Critica »*, n. 12, novembre 1948, pp. 36-44). In *Paragone* — a. I, 1950, n. 4, pp. 22-30 — si veda ora *Perfezione e lavoro nel Tasso*.

zione veramente critica anche di questa importante silloge di pagine tassiane) lo Spongano fa seguire, fra l'altro, un certo numero di precisazioni su varie questioni delle presenti note. Esse sono indubbiamente degne di attenzione non solo per il lavoro del Caretti ma per uno studio del difficile testo delle *Rime* (1).

Non potendo esaminare a parte vari altri saggi dedicati alla vita e all'opera del Tasso (2), chiudiamo la presente rassegna con una notizia che farà a tutti piacere: per i « Classici Mondadori » diretti dal Flora il Caretti curerà prossimamente le *Poesie* del Tasso, e lo Spongano le *Prose*.

CARLO CORDIÉ.

---

(1) Si menzioni la ristampa, basata sull'edizione Solerti: Roma, Colombo, 1949, 3 voll. (Aggiungo in bozze che il Caretti sostanzialmente accetta le osservazioni dello Spongano, in *Convivium*, 1950, p. 307).

(2) Di Mario Fubini (*Il « Rinaldo » del Tasso*; *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*; *La poesia del Tasso*, nel vol. *Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, « Biblioteca sansoniana critica », XI, in-16°, di pp. VI-322, complessivamente alle pp. 208-320) è già stato detto da CARLO DIONISOTTI in questo *Giornale*, **127**, 1950, pp. 185-186.

A maggior ragione i lettori conoscono altri studi dedicati al Tasso dal *Giornale* negli ultimi anni: E. CARRARA, *Uno spunto novellistico nella « Gerusalemme » e nei « Promessi Sposi »*, con lo « strano incontro », per stare all'epiteto del Tommaseo, di Renzo e Lucia nel lazzaretto e i casi del tassesco Vafrino (**122**, 1944, pp. 1-10); L. FIRPO, *Sulla data di una lettera politica del Tasso*, quella composta in Urbino nell'agosto 1578 e spedita a Giulio Giordani da Mantova il 20 settembre dello stesso anno (**125**, 1948, pp. 103-107); B. T. SOZZI, *Un sonetto del Tasso su S. Giovanni Evangelista*, da una raccolta — già creduta autografa, ma di mano del Licino — di *Rime spirituali* del Tasso, conservata nella Biblioteca Civica di Bergamo (**126**, 1949, pp. 208-209) e dello stesso, *Nota sui Cori e sugl' « Intermezzi » dell'Aminta*, (ivi, pp. 426-431), alla cui lista delle edizioni dell'opera mi permetto di aggiungere quella da me rivista nel testo e presentata con alcune pagine introduttive da Giuseppe Citanna (Milano, Martello, 1944, coll. « I classici del Filarete »).

Per completezza vanno segnalati, oltre quello incidentalmente citato, i lavori di B. CROCE, *Giulio Camillo Delminio e Torquato Tasso sulla Poetica* e *Il dialogo « Il Manso ovvero Dell'amicizia » di Torquato Tasso* (*Quaderni della « Critica »*, n. 7, marzo 1947, rispettivamente pp. 61-67 e 92-93) ed alcuni recenti contributi: R. RAGONESE, *Divagazioni tassesche*, su alcuni motivi della poesia e in particolare sul persistere di un « indefinito pathos giovanile » (*Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, « Lettere » ecc., ser. II, vol. XV, 1946, pp. 94-100); E. K. WATERHOUSE, *Tasso and the visual Arts* (*Italian Studies*, III, 1946-48, pp. 146-162); D. VITTORINI, *Realistic Elements in Tasso's* Aminta*: A Revision* (*Italica*, di Evanston, XXV, 1948, pp. 118-128); F. M. ABEL, O. P., *Le cadre de la « Jérusalem délivrée » du Tasse*, con molti riferimenti diretti ai luoghi storici dell'azione (*Aevum*, XXIII, 1949, pp. 221-245); F. CHIAPPELLI, *Tassos Stil im Übergang von Renaissance zu Barock* (*Trivium*, VII, 1949, pp. 286-309) e M. VAILATI, *Il tormento artistico del Tasso dalla « Liberata » alla « Conquistata »* (Milano, Marzorati, 1950). Si notino altresì: L. PETRONI, *Le rime del Tasso* (in *Annali d. Scuola norm. sup. di Pisa*, « Lettere », ser. II, vol. XVIII, 1949, pp. 49-81), M. VITALE, *Latinismi e lombardismi nella polemica cinquecentesca intorno alla « Gerusalemme liberata » di T. Tasso* (in *Convivium*, 1950, pp. 216-230), L. FIRPO, *Un madrigale inedito del Tasso* (in questo *Giorn.*, **127**, 375-377).

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ETIENNE GILSON. — *Eloisa e Abelardo.* (Traduzione di Giovanni Cairola). — Torino, Einaudi, 1950. In-8°, pp. 229 (*Saggi* 129).

Segnaliamo questo volume ai lettori del *Giornale* non solo perchè l'A. vi tratta da maestro di due fra le figure più discusse e avvincenti della cultura medievale, e neanche perchè nella storia della tradizione manoscritta del loro Epistolario ricorrono i nomi del Petrarca e di Coluccio Salutati, ma perchè la grande avventura di Eloisa e di Abelardo rappresenta un elemento della massima importanza per intendere nel suo nascere e nel suo progressivo formarsi quell'insieme di atteggiamenti spirituali che è il nostro Umanesimo, il quale (dovrebbe ormai essere pacifico) non può essere isolato da tutta una serie di « antefatti » che, per il secolo XII, sono essenzialmente francesi. Onde ha fatto assai bene l'editore ad accogliere in appendice due saggi più antichi dello stesso A., di proposito dedicati ai rapporti fra Medioevo e Rinascimento: *Il Medioevo e il naturalismo antico* (p. 171 sgg.); *Filosofia medievale ed Umanesimo* (p. 204 sgg.). Saggi che sono utili a chiarire, con una impostazione culturalmente più ampia, quella che è la preoccupazione sostanziale del saggio maggiore: l'originalità e la modernità della esperienza amorosa di Eloisa, non in quanto fatto passionale, ma in quanto riflessione consapevole della protagonista.

Tre sono i temi essenziali della ricerca: l'autenticità dell'Epistolario, l'amore di Eloisa nella complessità delle sue componenti spirituali, il suo significato storico.

Non tenterò un riassunto perchè, in saggi di questo genere, e quando chi scrive è uno scrittore come il G., il valore della rappresentazione e del giudizio è spesso in funzione dei termini precisi in cui sono stati fissati dall'autore; mi si conceda piuttosto di esporre alcune riserve o dissensi che mi suggeriscono, in alcuni punti, un cammino diverso da quello che l'illustre storico ha percorso.

I primi dubbi sulla autenticità dell'Epistolario risalgono alla metà del secolo scorso; ripresi e precisati nel 1913 dallo Schmeidler, nel 1933 trovarono la loro formulazione più completa (con un contorno di fem-

minile astiosità) nel noto volume di Charlotte Charrier. L'argomento principe per i sostenitori della falsificazione è il seguente: nell'*Historia calamitatum*, che è sicuramente opera di Abelardo e fu da lui composta tra il 1132 ed il 1134, il Maestro narra di aver personalmente insediato al Paracleto, dopo la loro cacciata da Argenteuil, Eloisa e le sue compagne, e aggiunge anzi che il suo fisico attaccamento a quel luogo si prestò alle insinuazioni dei malevoli. Orbene, si osserva, nella sua prima lettera (che è una esplicita protesta contro la *Historia*, in quanto piuttosto a lei che ad un qualunque amico Abelardo avrebbe dovuto indirizzare una « consolatio ») Eloisa scrive che egli non si è mai più fatto vedere dopo la loro « conversione ». Poichè l'*Historia* non può essere contraddetta per cento ragioni, resta che Eloisa mente, quindi che non è lei ad aver scritto la lettera ma... Abelardo in vena di combinare una grossa montatura per soddisfare la sua vanità. Le frasi della pseudo-Eloisa rivelatrici del trucco sarebbero queste:

I. — « Unde non mediocri admiratione nostrae tenera con-
« versionis initia tua iam dudum oblivio movit, quod nec reverentia
« Dei, nec amore nostri, nec sanctorum patrum exemplis admonitus,
« fluctuantem me et iam diutino moerore confectam vel sermone prae-
« sentem vel epistola absentem consolari tentaveris » (p. 151);

II. — « Dic unum, si vales, cur post conversionem nostram,
« quam tu solus facere decrevisti, in tantam tibi negligentiam atque
« oblivionem venerim, ut nec colloquio praesentis recreer, nec ab-
« sentis epistola consoler: dic, inquam, aut ego quod sentio, imo quod
« omnes suspicantur, dicam... » (ivi).

Per negare validità all'argomento Schmeidler-Charrier (che naturalmente si affannano a sostenerlo con tutta una serie di argomentazioni supplementari che non occorre qui elencare), il G. punta, per il secondo passo, sul presente « recreer ... consoler », per il primo, sulla lezione « conversationis » in luogo di « conversionis », che egli ritiene deteriore. Vediamo le due questioni separatamente.

Ha gran ragione il G. di respingere la traduzione di un presente con un passato, ma va troppo oltre, salvo errore, quando ritiene (p. 153) che la sua traduzione annulli ogni difficoltà in forza del doppio valore di « post »: « depuis » (Charrier), « après » (Gilson). Egli traduce: « Dopo (' après ') il nostro ingresso in religione, di cui « tu solo hai preso la decisione, io sono caduta in un tal abbandono « e in un tale oblio, che non ho nè la tua presenza e la tua parola per « ritemprare il mio coraggio, nè una lettera da te per consolarmi « della tua lontananza ». È vero che in tal modo si accentua l'attualità dei motivi che determinano la recriminazione di Eloisa, ma è altrettanto vero che « après » o « depuis » introduce sempre quel tale « ingresso in religione », che, se gli neghiamo il valore di riferimento cronologico preciso, non vediamo che cosa ci stia a fare, o meglio non lo possiamo vedere con tanta evidenza da negare validità al dubbio

altrui; infatti, se anche Eloisa avesse voluto dare a « post » il preciso significato di « depuis » (cioè: ' da quando siamo entrati in religione... non ho nè la tua presenza... nè una tua lettera '), non avrebbe potuto adottare una *consecutio* diversa perchè, mantenendosi gli effetti di quella tale « oblivio », un « recrearer » avrebbe interamente tradito il suo pensiero. Il G. potrebbe rispondere che, trattandosi, nella migliore delle ipotesi, di una frase equivoca, questa stessa equivocità le toglie ogni valore di prova. Non esito a dargli ragione se alla frase si chiede un argomento perentorio, ma se non la si volesse far servire che da controprova, confesso che non mi sentirei più di seguirlo, la mia prima impressione di lettore di testi mediolatini essendo che « post » significhi qui « da quando » (' depuis ') e non « dopo » (' après '). E temo assai che questa impressione fosse anche quella di Abelardo. Alla protesta della donna egli risponderà infatti (ep. III): « Quod post nostram « a saeculo ad Deum conversionem nondum tibi aliquid consolationis « vel exhortationis scripserim... ». Il G. è convinto che a questo « post » si debba attribuire il valore di « depuis » negato al « post » di Eloisa. Ma, se è chiaro e quindi fuori dubbio che Abelardo non ha mandato ad Eloisa alcuna consolatoria « dopo la loro conversione », non par strano che egli faccia sua la frase dell'amica per dare a quel « post » un significato tutto diverso? O Abelardo vuol prender tempo oppure questa sua frase riproduce esattamente l'interpretazione che egli diede a quella a lui rivolta. Che dovesse prender tempo, nella situazione in cui erano, non pare; resta quindi che egli ritenne la sua corrispondente offesa per non aver mai ricevuto una consolatoria da lui. E il « colloquio praesentis »? Interpretandolo allo stesso modo, cioè come l'accusa di non averle mai fatto visita, la cosa potè parere così strana ad Abelardo che egli ne tacque, a meno che (ed è assai più probabile) non abbia dato al « colloquio praesentis recreer » un valore ben definito, quello cioè di una allusione non ad un qualunque trattenimento a quattr'occhi, ma ad un colloquio consolatorio del padre spirituale con la figlia, colloquio che, con tale restrizione, non c'è effettivamente nessuna difficoltà ad ammettere che « post conversionem » non fosse mai avvenuto.

Per confutare l'interpretazione della prima frase, il G. punta, abbiamo detto, su un diversivo testuale, cioè sulla insostenibilità, a parer suo, della lezione « conversionis » da abbandonare e, sulla fede dei codici, da sostituire con « conversationis », che porterebbe ad intendere: « Non è dunque poco singolare che tu abbia dimenti- « cato dopo lungo tempo gli inizi ancora fragili della nostra vita mo- « nastica... », dove per « vita monastica » si intenderebbe il soggiorno al Paracleto. Orbene, ci sono due difficoltà: la prima, di carattere strettamente filologico e tutto sommato di non grande rilievo, è che la lezione « conversationis » non è attestata da tutti i manoscritti e, in mancanza di una edizione critica, non siamo autorizzati a respin-

gere, perchè in minoranza, il « conversionis » del manoscritto di Troyes. La seconda è che, anche accettando l'emendamento (tanto ragionevole da non essere necessario per la dimostrata intercambiabilità dei due termini « conversio » e « conversatio »), resta che « nostrae tenera conversationis initia » si riferisce pur sempre agli inizi della « vita monastica » di Eloisa e delle sue compagne; ora la vita monastica comincia una volta sola, con l'entrata in monastero e non ricomincia ad ogni mutamento di sede, a meno di una esplicita localizzazione. È quello che deve aver capito benissimo l'amanuense responsabile della lezione « conversionis », il quale, se ha sbagliato nel trascrivere, deve averlo fatto perchè « initia conversationis » lo riportava naturalmente a quella « conversio » delle origini benedettine che valeva tanto « conversio » quanto « initia conversationis », cioè appunto « conversio » col valore univoco avuto poi.

Concludendo, ha dunque avuto torto il G. di sostenere l'autenticità dell'Epistolario? Niente affatto: ha forse avuto il torto di dar troppo peso alle tesi dei suoi avversari col risultato di cadere egli stesso in controtesi che in definitiva non persuadono. Confesso che a me è sempre bastato un argomento molto più rudimentale per credere alla autenticità: si nega che l'autrice delle lettere sia Eloisa perchè contraddice alla *Historia*, ma si suppone che l'autore sia Abelardo, che è l'autore della *Historia*: si può professare una teoria più balzana? E sarebbe balzana allo stesso titolo qualsiasi altra teoria che facesse risalire la falsificazione ad artefice più tardivo, il quale, conoscendo l'*Historia* e col fior d'ingegno che avrebbe dovuto avere per scrivere il capolavoro che è la seconda epistola, non si sarebbe accorto di una contraddizione così grossolana da non sfuggire a filologi dotati certo di una genialità o comunque di una capacità di immedesimazione incomparabilmente minore della sua.

Per credere alla autenticità non occorre nulla di più: restano le contraddizioni apparenti di quelle due frasi, alla cui morsa in effetti il G. non ci ha tolti. Anche in questo caso, credo, faremo bene a puntare, piuttosto che sul nostro acume, sul nostro grosso buonsenso.

La protesta di Eloisa è provocata dalla consolatoria — l'*Historia calamitatum* — che Abelardo ha indirizzato ad un amico, e quando Abelardo a sua volta le risponde, scrive: « Quod... nondum tibi ali- « quid consolationis vel exhortationis scripserim, non negligentiae « meae, sed tuae, de qua semper plurimum confido, prudentiae im- « putandum est... Satis esse credimus ut iam omnino superfluam « doctrinam vel exhortationem nostram arbitremur. Sin autem humi- « litati tuae aliter videtur, et in iis etiam quae ad Deum pertinent « magisterio nostro atque scriptis indiges, super his quae velis scribe « mihi ut ad ipsam rescribam prout Dominus mihi annuerit » (ed. Migne, 187). Maestro Pietro ha dunque, come suggerivamo più su, capito che Eloisa vuole una cosa sola, essere « consolata » nelle dovute

forme. Egli non dà nessuna importanza alla sua presenza fisica, non già perchè voglia fare orecchi da mercante o per congenita falsità (nel povero Abelardo un po' tutti i vizi sono stati supposti!), ma perchè, anche nella richiesta della presenza fisica, legge l'invito alla predica. Proprio così! Eloisa non gli chiede nessun colloquio famigliare, gli chiede di essere debitamente consolata a voce o per iscritto: « ser- « mone praesentem vel epistola absentem consolari... colloquio prae- « sentis recreer... absentis epistola consoler ». Può fare difficoltà il « colloquio », che pare un po' generico, ma il « recreer » che segue spiega ben chiaro di che si tratti, se Eloisa scrive alla fine della lettera: « Per ipsum itaque, cui te obtulisti, Deum, te obsecro, ut quoquo « modo potes tuam mihi praesentiam reddas, consolationem videlicet « mihi aliquam rescribendo. Hoc saltem pacto, ut sic *recreata* divino « alacrior vacem obsequio » (ed. cit., 188). Potrà piacere o non piacere al nostro gusto, ma la grande « amoureuse », nei passi contestati, non chiede ad Abelardo nulla se non che si trasformi per lei in un nuovo S. Gerolamo, e non gli rimprovera affatto di non esser venuto a trovarla, ma di non averla mai intrattenuta a viva voce o per lettera di quegli eletti argomenti che un padre spirituale come lui dovrebbe sentire il dovere di mettere in opera per dare la pace dell'anima a una penitente come lei. Che contraddizione vi è in tutto ciò con l'*Historia calamitatum*, e che cosa risolve il constatare che « recreer » è presente, o il sostituire « conversatio » a « conversio »? Nulla evidentemente.

Questa mia interpretazione (che poi non so se e quanto sia veramente mia), suggerisce però una questione che sarebbe piaciuto veder affrontata dal G. con quel suo impareggiabile rigore ed il suo gusto così sicuro: questa prima lettera di Eloisa (quello che scrisse poi interessa meno) non è per caso più un documento artistico che un documento biografico? Intendiamoci: dicendo artistico non voglio dire artificioso, ed è bene premetterlo perchè siamo avvezzi a subodorare l'artefatto in ogni componimento mediolatino. Il problema è assai più complesso. Se concludiamo con l'attribuirle un valore essenzialmente biografico, allora quello che conta in essa è il tormento della donna, i suoi sentimenti ed i suoi pensieri in quanto fatti storici; se concludiamo invece che l'arte prevale sulla biografia, allora diventa essenziale non già il tormento, ma l'attitudine e il gusto della donna ad esprimerlo. Ritengo che questa soluzione sia la vera. L'insistenza sulla « consolatio », l'ampiezza e la sostenutezza della rievocazione, l'apparato culturale che vuole abbellirla, tutto tende a persuaderci che Eloisa, senza venire per nulla meno alla sincerità e alla franchezza del carattere, si propone innanzitutto di comporre un pezzo eloquente, vuole ad ogni costo avviare un epistolario, vuole essere una nuova Marcella e un poco forse una nuova eroina ovidiana. Dall'accentuare questo aspetto letterario derivano due conseguenze: una marginale e l'altra essenziale

per il nostro giudizio su Eloisa. La prima è che si conferma per altra via l'autenticità del documento: se si suppone infatti in chi lo ha scritto l'impegno oratorio, non si può più fare alcun affidamento sulle frasi esaminate al principio per sostenere una contraddizione con l'*Historia calamitatum*, anche se si vuol accettare la traduzione della Charrier, perchè è ovvio che, di quanto la lettera si stacca dalla concreta realtà biografica per avvicinarsi alla pura espressione artistica, di tanto si vengono moltiplicando le probabilità che l'autore abbia ricorso a quella « esagerazione » che è uno dei tanti artifici della retorica scolastica di tutti i tempi. Assai più importante la seconda: se l'epistola è prevalentemente un documento d'arte, allora la figura di Eloisa assume proporzioni del tutto nuove. Poichè, se nel medioevo molte donne sono state prima di lei tormentate dall'amore e molte forse hanno creduto nella passione più che nella professione monastica, e molte ancora si sono compiaciute nel narrare a pochi e furtivamente le loro avventure sentimentali, nessuno prima di Eloisa, nè donna nè uomo, ha mai, nel medioevo latino, narrato le sue passioni ed i suoi tormenti al lettore futuro per fare un'opera bella. Le confessioni o le autobiografie che precedono, sul tipo di quelle di Raterio o di Ghiberto di Nogent, sono tutt'altra cosa, sempre trovando la loro giustificazione fuori dell'interesse individuale, cioè sentimentale, nell'obiettività del fatto etico o storico. Inconsapevolmente, in Eloisa è l'arte che riassume la propria dignità, è l'individuale che riacquista l'universalità: la piccola monaca fallita avverte confusamente nel proprio tormento il tormento dell'umanità e per questo più che per sincerità autobiografica, aborre dal tipizzarlo.

Siamo così riportati ad un altro punto della esemplare ricostruzione del G.: l'opposizione di Eloisa al matrimonio, che egli interpreta in un modo che tende a far ripiegare su posizioni moralistiche un atto del dramma che invece mi pare debba proiettarsi senza esitare sullo schermo di quella rivalutazione dell'amore caratteristica del secolo XII, la quale affiora nella nostra documentazione sia volgare che latina in precisa corrispondenza con le avventurate sventure dei due amanti. L'analisi del sentimento amoroso di Eloisa (cfr. specialmente p. 62 sgg.) è condotta dal G. con rara finezza: egli è uomo in cui la genialità del pensatore non si scompagna mai da una sensibilità vigile che gli fa sorprendere e ritrarre con simpatia i moti dell'animo nelle loro più ricche e a volte contraddittorie sfumature. L'opposizione della giovane al matrimonio è quindi ovviamente prospettata da lui su diversi piani, in definitiva però, dall'insistenza di Eloisa sul proprio disinteresse anche sensuale, dai suoi richiami alla continenza dei filosofi antichi e alla castità dell'ideale cristiano, egli finisce per dedurre che nei giorni tormentosi in cui stava per decidersi l'avvenire suo e di Pietro, il pensiero predominante in lei fosse quello di rompere un giorno la relazione. Se Eloisa insiste sulla preferibilità del vincolo

illegittimo rispetto a quello matrimoniale, finisce col dire, salvo errore, il G., è soprattutto per chiarire, da una parte, la propria posizione di assoluto disinteresse e per favorire dall'altra la rinuncia di Abelardo al matrimonio con la prospettiva del surrogato, nelle sue intenzioni assolutamente provvisorio. Che cosa effettivamente volessero i due alla vigilia della loro infausta unione, non credo che, in coscienza, si potrà mai stabilire, nè ritengo ovvia, come pare al G., l'egoistica passionale cecità di Abelardo che vuole Eloisa tutta e sempre per sè e quindi la sposa, ma non vuole che la propria carriera sia compromessa e perciò la sposa segretamente: l'uno e l'altro sono testimoni infidi perchè scrivono molto dopo i fatti e sono influenzati, lei dalla passione, lui dagli scrupoli del penitente. Quello che mi pare invece possibile stabilire è che, per quanto risulta dalle due prime lettere dell'epistolario, l'amore libero non è per Eloisa un compromesso ma una soluzione. In caso diverso, l'uno o l'altro ce ne informerebbe mentre invece Eloisa ci assicura soltanto per bocca di Abelardo (*Hist. cal.*, ed. MIGNE, 132): « Tantoque nos ipsos ad tempus separatos gratiora de conventu nostro percipere gaudia quanto rariora ». Perchè dovrebbe la temporanea separazione essere un avviamento alla separazione definitiva quando sappiamo che, se si tratta di un rimedio per guarire, si tratta anche di una raffinatezza perchè dalla consuetudine non derivi la noia? Eloisa ricorre sì a tutti i luoghi comuni antimatrimoniali della sua cultura pagano-cristiana, ma perchè vogliamo immaginare un doppio volto (e sia pur doppio a fin di bene) dietro le parole di Abelardo: tanto più quando ad esse fanno riscontro le note frasi della stessa Eloisa: « Et si uxoris nomen sanctius ac va- « lidius videtur, dulcius mihi semper extitit amicae vocabulum, aut, « si non indigneris, concubinae vel scorti... Amorem coniugio, liber- « tatem vinculo praeferebam »? Da tutti questi passi non so trarre che una conseguenza: è una colpa sposare un uomo che attende allo studio, non è una colpa divenirne amante per un amore disinteressato che sia, come l'amicizia, fine a se stesso. Nella quale tesi non riesco a vedere che una prima formulazione dell'amor cortese: l'esaltazione dell'amore senza crismi sacramentali, nella piena libertà del corpo e dello spirito, nella fedeltà non imposta da un legame estrinseco ma liberamente scelta e mantenuta. Un amor cortese latino, il quale va messo in relazione con tutto il problema della Rinascita del secolo XII e specificamente col problema del naturalismo, dell'individualismo e dell'atteggiamento del Medioevo in genere (quindi, per riflesso, dell'Umanesimo) verso l'antichità, problema la cui soluzione il G. persegue durante tutta la ricerca per affrontarlo di proposito nelle due appendici.

I rapporti fra Medioevo e Umanesimo fanno scrivere al G. pagine che non solo si leggono ma si rileggono volentieri. Medievista, non è un difensore del Medioevo, ma del dovere di apprendere prima di

giudicare. Del Medioevo tutti parlano ma pochi sanno, e il discorso del G. è soprattutto rivolto a mettere in luce, per chi non vuol sapere, i grandi punti fermi segnati nella storia della nostra civiltà dallo spirito medievale. Punti fermi che, sommati, non dànno l'Umanesimo, fatto nuovo e inconfondibile, ma che, rispetto all'Umanesimo, rappresentano le tappe di una via continua, senza tagli e scoscendimenti, che troppi si ostinano a ignorare continuando a fare degli uomini del Quattro e Cinquecento gli inventori della natura, dell'uomo e della cultura antica, tutte cose che da tanto tempo esistevano nella piena consapevolezza della cultura occidentale, e non solo dal secoloXIII ma appunto dal XII, il secolo di Abelardo ed Eloisa, di Bernardo Silvestre, di Giovanni di Salisbury, di Pietro il Venerabile, di Ildeberto di Lavardin, di Walter di Châtillon e di tanti altri.

Ancora una volta non riassumerò, perchè il G. ha avuto modo di esporre le sue idee in proposito in svariate altre occasioni, per cui sono ormai entrate da tempo nel bagaglio del nostro patrimonio critico: piuttosto conchiuderò il mio discorso ormai lungo, insistendo su un aspetto, forse meno appariscente di altri ma altrettanto se non più profondo di questo saggio: la sua generosa umanità. Il G. effettivamente, più che proporci soluzioni filologiche definitive, ci insegna in tutto il libro con quale spirito vada condotta una ricerca di storia medievale, una lezione di « discretio » e di « charitas », che solo uno studioso fornito della sua preparazione e della sua mente aperta poteva darci. L'avventura dei due amanti, che si è prestata da tanto tempo e oggi ancora al gioco degli speculatori, ai risentimenti o alle inconsulte esaltazioni di sentimentali isterici od in mala fede, riassume nella sua esposizione tutta la sua nobiltà spogliandosi delle sue vesti caduche per assurgere ad un momento solenne della storia dello spirito umano. Anche se il tipo di prova non piace al G., l'autenticità dell'epistolario esce veramente dimostrata con i caratteri della assoluta certezza proprio e solo dall'alta coerenza spirituale in cui egli ha saputo raccoglierne i dati sparsi e frammentari.

G. Vinay.

J. H. Whitfield. — *Petrarca e il Rinascimento*. Traduzione di Valentina Capocci. — Bari, Laterza, 1949. In-8°, pp. 255 (« Biblioteca di cultura moderna », 454).

L'A. si propone di studiare alcuni aspetti a suo parere fondamentali dell'animo e della mente del Petrarca per determinare in base ad essi, da una parte, i motivi ed i modi del suo netto distacco dal Medioevo, dall'altra il suo eccezionale contributo alla formazione dell'Uma-

nesimo e il perpetuarsi della sua spiritualità in alcune delle menti più elette del secolo XV, Valla, Alberti ecc. Questi temi sono sviluppati in sette capitoli: I. *Che cosa è dunque il Rinascimento?* (p. 3 sgg.); II. *Petrarca: forma o sostanza?* (p. 32 sgg.); III. *Il dissidio del Petrarca: antico e moderno contro medievale* (p. 73 sgg.); IV. *Il temperamento riflessivo del Petrarca* (p. 108 sgg.); V. *I successori del Petrarca: l'educazione umanistica* (p. 140 sgg.); VI. *L'audacia del Valla* (p. 175 sgg.); VII. *Il Vitruvio italiano* (p. 220 sgg.).

L'assunto è veramente di notevole interesse perchè, se si parla correntemente di influsso del Petrarca sulla cultura del Quattrocento e oltre, non è difficile avvedersi che il parlare si riferisce spesso più che altro ad una equivoca fortuna retorico-letteraria. Senonchè, per condurre in porto una ricerca del genere, l'A. avrebbe dovuto: in primo luogo, provvedersi di una conoscenza diretta della cultura e della civiltà medievali dei secoli XII e XIII o per lo meno affidarsi con qualche modestia ai lavori degli specialisti; in secondo luogo, sforzarsi di distinguere nella mente del Petrarca gli atteggiamenti storicamente significativi dai luoghi comuni e dalle invenzioni oratorie; in terzo luogo, non ignorare che tra Dante e il Valla non c'è soltanto messer Francesco ed i suoi ammiratori ma fior d'ingegni che quanto loro contribuirono al rinnovamento della cultura europea; ed infine ricordarsi che in istoria nulla è così pericoloso come il ricamare le nostre riflessioni su persone e frasi isolate. L'A. ha ignorato o trascurato tutto ciò, onde il giudizio sulla sua fatica non può essere per parte nostra che negativo, col solo riconoscimento del baldanzoso entusiasmo con cui affronta i temi della sua indagine, donde la vivacità di molte pagine in cui il brio della presentazione fa dimenticare la vetustà o la banalità della sostanza.

Non insisterò sull'ultima parte (dedicata alla eredità spirituale del Petrarca), per la quale sarebbe occorsa una tutt'altra preparazione alla valutazione filosofica: mi limiterò a rilevare la stranezza di alcuni « meriti » che l'A. attribuisce al Petrarca, e le idee assai strane che egli si è formato sul conto del Medioevo, e questo non già perchè si tratti delle posizioni a mio avviso più discutibili fra quelle assunte dall'A., ma solo perchè di fronte ad esse è stata più vivace la mia reazione di studioso di cose medievali.

A p. 33, leggiamo: « prima del Machiavelli in una affermazione più « famosa il Petrarca affermò l'unità del genere umano e il nesso fra le « lezioni dell'antichità e i costumi del presente ». A p. 55 sg.: « il pas- « saggio a Cicerone affermato come un ideale dal Petrarca, è signifi- « cativo: esso dice che l'antichità ha cessato di essere un puro orna- « mento. In nessun luogo il Petrarca impone Cicerone come maestro « del suo stile... ma lo raccomanda come *magister vitae*, perchè prende « in esame la virtù ed esorta ad essa ». A p. 91 sg.: « senza la restaura- « zione della filosofia morale la concezione ciceroniana e petrarchesca

« dell'amicizia è impossibile. Il primo passo da una società medievale « a una società civile consiste in questo ristabilimento del legame fra « uomo e uomo per mezzo delle idee e della riflessione ». A p. 114, parla del « principio petrarchesco ciceroniano » per cui « è accetta a Dio l'organizzazione umana secondo i dettami della virtù ». Dunque il Petrarca ha scoperto l'unità del genere umano, gli inscindibili legami che affratellano l'antichità a noi, il magistero morale di Cicerone; dunque il Petrarca ha riscoperto l'amicizia, la dignità di una organizzazione politica fondata sulla virtù? Secondo il W. parrebbe di sì. Di tutte queste cose invece il Petrarca non ne ha scoperta nè riscoperta nessuna, perchè altri lo aveva preceduto da due secoli almeno: tutte le ha invece rivissute a modo suo, rivissute in quel modo inconfondibilmente proprio della sua individualità che è la sola cosa che l'A. non tenti mai di fermare e definire, preferendo rallegrarsi del digiuno che il Petrarca stoicamente contrapponeva ai « preconcetti volgari » della scienza del suo tempo (p. 63), o dell'acume che gli faceva dar lezioni di realismo ai professionisti della politica contemporanea (p. 37 sgg.).

Quanto al Medioevo, a cui il Petrarca avrebbe detto « fermati » come Giosuè al sole, le grandi « auctoritates » del W. sono, strano raccostamento, il Voltaire, il Gibbon e il Comparetti, i quali gli insegnano che i crociati bruttarono la bianca veste della Chiesa (p. 22 sg.), che « les grands crimes n'ont guère été commis que par de célèbres ignorants » (p. 30), che « il più mondano dei monaci, il più « innamorato della letteratura classica, è sempre infinitamente più « vicino al popolo di quel che possa mai essere l'ultimo dei latinisti « del Rinascimento » (p. 26). Partito dalla confutazione della « immoralità » del Quattrocento, l'A. arriva (e come poteva non arrivarci con la guida del Voltaire?) dritto dritto a capovolgere la situazione e a condannare in blocco il Medioevo per salvare l'Umanesimo, prodigioso figlio di un indegno padre, prodigioso soprattutto perchè, se ne eredita alcune tare morali che valgono ad attenuare le sue colpe, non ne eredita, ma crea di tutto punto, attraverso il genio del cantor di Laura, i principii della spiritualità moderna, di cui neppure un picciol seme si intravvede in quel « célèbre ignorant » che fu il suo casuale genitore. Tutto nel primo capitolo è in funzione di questo apparato illuministico. « La Chiesa, nel proprio interesse, si attaccò agli avanzi della cultura latina », « i mezzi di espressione rimasero largamente monopolio del clero » (p. 21), come se clero e Chiesa si fossero organizzati contro la volgarizzazione della cultura e non fosse vero invece che si tratta di termini che son predicato l'un dell'altro, e non fosse vero, aggiungo, che anche Primasso e i suoi colleghi erano « chierici » e vivevano in seno alla Chiesa in compagnia degli autori della *Lydia* o del *De tribus puellis* e di tutti quei valentuomini del secolo XII che divennero vescovi o abati dopo aver cantato le belle donne che si chiamavano Fillide o Flora. A voler essere volteriani onesti, S. To-

maso rappresenta sempre un imbroglio, non foss'altro per quel suo aristotelismo che di qualche modernità dopo tutto non mancava; il W. preferisce quindi sostituirlo con altri che sono rappresentanti più tipici, secondo lui, dell'età di mezzo: Giacomo di Vitry, il Passavanti, i *Gesta Romanorum* (p. 27): il Cristianesimo medievale è tutto lì!

Non è con questa preparazione che si può pretendere di dare oggi giudizi sulla modernità del Petrarca: il volterianismo è ormai cosa troppo lontana e troppo gli studi recenti hanno modificato la nostra visione dell'età di mezzo perchè possiamo pretendere di studiare gli albori dell'Umanesimo facendoci rimorchiare dal primo ed ignorando il secondo. Il che vuol poi dire ignorando e rendendo un pessimo servizio al Petrarca, perchè è noto che tale è il risultato che si ottiene quando ad una persona si attribuiscono « meriti » non suoi e i suoi si tacciono: e pensare che il Petrarca di « meriti » suoi ne ha avuti tanti!

G. Vinay.

GUSTAVE COHEN. — *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle.* — The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachussetts, 1949. In-4°, pagine XXXII-959.

ENZO BOTTASSO. — *Le farse astigiane di Giovan Giorgio Alione e la letteratura comico-realistica francese dal Quattro al Cinquecento.* — Estratto dal « Bollettino storico-bibliografico subalpino », anno XLVII-1949.

Qualche anno prima che scoppiasse la guerra l'insigne e fortunato studioso del teatro francese Gustave Cohen aveva tratto copia d'un *recueil* di stampe antiche di farse francesi conservato in una biblioteca privata. La copia, fortunatamente scampata al turbine che sconvolse la Francia invasa e distrusse o disperse tanta parte anche dei libri e delle carte del Cohen, è servita alla presente edizione che, resa possibile dalla munificenza della Mediaeval Academy of America e dall'American Council of Learned Societies, può dirsi senza ampificazione rettorica magnifica.

Un breve cenno della raccolta, che contiene 53 farse in massima parte sconosciute, ebbe già a dare, nel 1935, Eugénie Droz, pubblicando il *Recueil Trepperel*; ma solo ora è dato valutarne tutta l'importanza. All'edizione da lui curata e fornita di brevi note, il C. ha premesso una succosa introduzione e fatti seguire quattro indici (degli *incipit*, ritornelli, canzoni, opere e *pièces* citate, dei personaggi,

onomastico e dei luoghi) e un glossario delle voci difficili o rare. L'introduzione, dopo una succinta analisi delle farse, ricerca il tempo e luogo della loro composizione e studia i generi, tipi, ruoli e caratteri che vi ricorrono.

Gli « elementi intrinseci » che consentono secondo il C. la datazione di parte almeno dei componimenti, convergono nello spazio di tempo che va dal 1480 al 1492, che sarebbe su per giù, secondo i calcoli della Droz, lo stesso tempo del *Recueil Trepperel*. Le guerre civili sono finite, non ancora iniziate le spedizioni in Italia: nell'intervallo si avrebbe avuto « une remarquable efflorescence » del teatro comico.

Quanto al luogo, il C. ritiene di potere attribuire la raccolta, nel suo complesso, a Parigi e alla « région parisienne ».

Più da vicino ci riguardano le conclusioni alle quali il C. perviene attraverso l'esame dei generi, tipi, ruoli e caratteri. Come già alla Droz (« les personnages mises en scène, les procédés employés, le « jeu à l'impromptu des Italiens sont si pareils à ceux de nos sotties « qu'il semble invraisemblable et impossible qu'elles n'aient eu quelque « influence sur les artistes de la Péninsule » (1)), anche al C. sembra probabile che « transportée dans les bagages de l'armée d'Italie au « delà des Monts, la farce française, avec ces types caractéristiques « à transformation de costumes et de métiers, a pu influencer la farce « Italienne et son Herlequin-Arlequin ».

Che i rapporti tra il teatro comico italiano e quello francese possano essere più complessi, cerca di dimostrare, studiando l'Alione, Enzo Bottasso, che dell'*Opera Jocunda* dell'Alione, così poco nota per « le non lievi difficoltà che il suo vernacolo dissueto, composito e allusivo presenta », ha curato un'edizione critica commentata, di prossima pubblicazione (così almeno speriamo) in un « Supplemento » di questo *Giornale*. Ammessa « la innegabile relazione di strettissima dipendenza » tra alcune farse dell'Alione e altre d'argomento affine francesi, il B. afferma che queste « hanno l'aria.... di rifacimenti molto « posticci e quasi sempre sciocchi e imbambolati, postulanti un mo- « dello molto più spiritoso ed organico, che sarebbe assai difficile indi- « care e ricercare altrove che nelle *Opera Jocunda* del nostro Alione (2). « Il volumetto astigiano non doveva infatti essere del tutto scono- « sciuto, nel secondo quarto del secolo XVI, entro l'ambiente lionese

(1) *Recueil Trepperel*, pag. LXIX.

(2) Circa la *Farce du Poulier* e la *Farsa de Zohan Zavattino* dell'Alione E. Philipot, *Six Farces normandes*, Rennes 1939, p. 123 sgg., pure ammessa la posteriorità della *Farse du Poulier*, afferma che questa « a tiré parti de la version hybride sur laquelle Alione (la pauvre élucubration d'Alione d'Asti) s'etait exercé sans succès ». Ma il giudizio del Philipot dipende da un grosso fraintendimento del testo dell'Alione. Quanto alla forma ibrida da lui supposta, essa sarebbe esistita « au XV^e^ siècle, en français d'abord (cela va sans dire) sous forme de récit ou de farce ».

« o al massimo parigino (da molti anni, da secoli anzi, in continue e « strette relazioni commerciali con la città subalpina) cui tali farse « indubbiamente appartengono ». Contro il Cotronei e i critici che ne hanno accettato le conclusioni, il B. inverte dunque, nei limiti indicati, il rapporto di dipendenza e pensa che ciò debba « portare un « contributo non trascurabile alla valutazione e all'inquadramento « storico delle numerosissime *pièces* cinquecentesche pervenuteci ».

Poichè nel *Recueil* fatto conoscere dal Cohen non sono contenute le farse sulle quali il Bottasso ha fondato il suo giudizio, le conclusioni del critico francese circa il tempo e luogo della raccolta non infirmano la tesi del B., anche prescindendo dalle gravi riserve mosse dalla Droz a quelle conclusioni (1). Comunque, postasi dopo ciò che abbiamo riferito la domanda se con questo rimanga « dimostrata una indipendenza dell'Alione rispetto alla coltura francese », il B. risponde senza esitare: « niente affatto »; e aggiunge che « si tratta sem- « plicemente di determinare un po' meglio i motivi e gli spunti cui la « sua *gauloiserie* ha attinto, e, più ancora, il significato e l'apporto « delle sue farse entro una tradizione comica senza dubbio esclusiva- « mente transalpina ».

Rilevata la complessità di rapporti che risulta da queste enunciazioni, non seguiremo il B. nell'esame acuto che fa di spunti e motivi e dell'apporto delle farse dell'Alione. La figura dell'astigiano, « che « dal suo oscuro ed incolto angolo di provincia si crea un'esperienza « di cultura, di argomenti, di forme, di disposizioni mentali, ed una « lingua tutte sue, irriducibili ad alcun altro aspetto della multi- « forme fioritura rinascimentale », acquista attraverso tale esame un significato e una funzione che al B. sembrano « non potersi accostare « (osservate le debite distanze) se non a quelli di un Folengo o di un « Rabelais ». L'accostamento può stupire, essendo tanto il Folengo che il Rabelais estranei alle scene; ma pare al B. che nell'Alione non sia « tanto l'esperienza teatrale in senso tecnico a contare, quanto « l'attitudine inconfondibilmente artistica, la perfetta padronanza « delle forme e del linguaggio con le quali vengono raccolti, amalga- « mati, riforgiati gli elementi comici più disparati ».

Al teatro si ritorna con la conclusione, che « non fosse altro per il « suo valore di esempio, di prima e pur ristrettissima prova (le tracce « di essa nel teatro francese ci ammoniscono però di non esagerare su « questo punto), l'opera di Giovan Giorgio Alione dovrebbe pesare « in una valutazione attenta della genesi del teatro europeo moderno ».

G. Vidossi.

(1) In *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XI, 296-303.

Discussioni e Polemiche sul romanticismo (1816-1826), a cura di EGIDIO BELLORINI. In-16°: vol. I di pp. 479, vol. II di pp. 538. — Bari, Laterza, 1943; vv. 192 e 192 degli « Scrittori d'Italia ».

Valente studioso era il Bellorini, di cui questo *Giornale* pubblicò saggi, tuttora proficui, e più volte segnalò l'assidua e perspicace alacrità. Una particolare menzione meritano anche i due volumi laterziani, che raccolgono copioso materiale per la storia del primo romanticismo italiano e documentano alcuni aspetti dei contrasti tra i romantici e i classicheggianti.

Gli scritti sono ordinati cronologicamente dal 1816 al 1826: e vi passan undici anni di discussioni tra loro incatenate, dalle polemiche che suscitò il saggio di Mad. de Staël, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, a quelle rinfocolate dal *Sermone sulla Mitologia* di Vincenzo Monti, dall'articolo di Pietro Giordani, *Un « italiano » risponde al discorso della Staël* (per vecchio errore è posto dal Bellorini sotto il nome di Giovanni Gherardini) al discorso del Tommaseo *Sulla mitologia*. Sono pubblicate in appendice le poesie del Porta contro i classicisti e alcune traduzioni di scritti francesi e tedeschi intorno al romanticismo (1, Sul libro *Gli scrupoli della baronessa di Staël* di A. Scremet, 1815; 2, Articolo del *Journal des Débats* contro il romanticismo, 1818; 3, *Vera definizione del romanticismo* di S. de Sismondi, 1819; 4, *Classici e romantici lottano accanitamente in Italia* di W. Goethe, 1818, in *Antologia*, 1825).

Buona scelta, in complesso; ma è grave omissione il non aver introdotto tra gli scritti del 1816 il dialogo del Monti, *Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino pedante*, che riguarda non solo la Staël, ma anche le *Cronache di Pindo* di Angelo Anelli (di cui il Bellorini dà la Cronaca VII, *La Rupe*, del 1818) e i *Dialoghi degli antichi letterati nell'Eliso* di Bernardo Bellini (1), e contiene importanti giudizi sul Berchet e su Felice Bellotti; e l'aver tralasciato tra gli scritti del 1818 l'introduzione di Pellegrino Rossi al *Giaurro* di Lord Byron, da quel profugo tradotto e pubblicato a Ginevra (C. J. Paschoud, 1818).

---

(1) Nell'*Indice dei nomi* (vol. II, p. 503) compare un Bellini Giovanni (si legga p. 14, non 16), che non si sa chi sia. Evidentemente si allude a Bernardo Bellini, che aveva promesso di tradurre tutti i classici greci. A lui accennano il Monti nel dialogo di *Matteo giornalista* e il Borsieri nelle *Avventure letterarie di un giorno*, Cap. quarto. Dell'impresa da lui disegnata scrisse il Leopardi nella *Lettera ai compilatori della « Biblioteca Italiana »* (Recanati, 7 maggio 1816; vedila in *Scritti Letterari di* G. LEOPARDI per cura di Giov. Mestica, Firenze, Le Monnier, 1899, vol. II, pp. 81-88) e in una lettera all'Acerbi del 17 nov. 1816, che si può leggere nel vol. I dell'*Epistolario*, a cura di Moroncini, ivi, 1934, pp. 28-29. Cfr. *I manifesti romantici del 1816*, Torino, Utet, p. 199.

Il dialogo del Monti, che ancora non è stato ben esaminato criticamente, non può essere inteso che tra quelle polemiche; l'introduzione di Pellegrino Rossi sarebbe stata nel primo volume del Bellorini indispensabile, perchè da essa si snodano nel 1818 molte discussioni, dalle quali il raccoglitore adduce alcune pagine di un articolo di Giuseppe Acerbi, *Il « Giaurro » di Lord Byron* (1), e di un articolo di Francesco Pezzi sul medesimo argomento.

In ispecial modo sarebbe poi stato desiderabile che il testo dell'opera di Pietro Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno* o *Consigli di un galantuomo a vari scrittori* (1816), fosse riprodotto con maggior fedeltà. Indico qui una parte delle omissioni o alterazioni, che in esso si avvertono, affinchè lo studioso possa integrare e rettificare:

PAG. DEL VOL. I	LINEA	ERRATA	CORRIGE
91	24	dovrebbero	dovrebbono
95	24	prese a dire il letterato	prese a dire il letterato con una vocina lenta lenta
	35	Ella mi creda pienamente	Ella mi creda, mi creda pienamente
96	20	ed ho corrispondenza	ed ho una corrispondenza
100	7	Poichè voglio tacere che dopo Gravina	Poichè non voglio tacere che dopo Gravina
102	10	s'aggiunge per soprappiù	s'aggiunge come per soprappiù
103	15	onorando gli altissimi ingegni	onorando davvero gli altissimi ingegni
105	11	e sì tenta	e si tenta
	17	dobbiamo giovarci del corredo della comune lingua	dobbiamo giovarci del vincolo della comune lingua (2)
106	27	coprire, del velo	coprire del velo
109	33	ma da que' tratti fortemente scolpiti	ma da que' sentimenti sfuggevoli o da que' tratti fortemente scolpiti
111	3	scrittori	scritti

(1) Si avverta che nello scritto dell'Acerbi (*Biblioteca Ital.*, genn. 1818) appare ancora il pensiero che si legge in molti scritti sul finir del Settecento e al principio dell'Ottocento, esser la così detta nuova poesia un rigurgito di secentismo: « ... se « trattasi di bellezze di simil fatta, quante, dicono [parecchi lettori], non ne incon« triamo negli stessi screditati secentisti, nel Marini, nell'Achillini ed in Ciro di Pers! « Tuttavia non valgono esse a fare trovar grazia al totale, e poichè (intendi: *dopo « che*) la letteratura rinvenne dalle follie di quel secolo vertiginoso, giacquero questi « libri in profonda requie nella polvere delle biblioteche ». Vedi su questo argomento il mio recente volume *Il barocco in Arcadia*, Bologna, Zanichelli, 1950, alla voce *secentismo* (1-34, 87, 199-204, 407, 429-30).

(2) Anche il Giordani nell'articolo della *Biblioteca Italiana*, a cui si riferisce il Borsieri, adopera la parola « vincolo ».

	27-28	imbeccare	imbeccherare (1)
112	4	si esamini un cattivo libro	si esamini noiosamente un cattivo libro
113	17	S. Verdiana che dava a baciare alle serpi	S. Verdiana che dava a beccare alle serpi
114	25	d'Alicarnasso	Alicarnasseo
115	10	diceva fra me	diceva fra di me
	16	un leggiadrissimo	un Leggiadrissimo (2)
116	20	madama di Staël	madama Staël (3)
	27	vantati. —	vantati. Ma non di più, ch'io non voglio annoiarmi.
	31	a suono di *bambou.*	a colpi di *bambou.*
118	7-8	n'abbiamo cento! Allegramente. Andando	n'abbiamo cento! Allegramente. Andando
	11	signor galantuomo	signor Galantuomo (4)
	21	questa scienza se fosse ridotta	questa scienza, ora così fiorente, se fosse ridotta
121	27	aspirazione	opinione
123	1	l'interrogante	l'Interrogante
	13	dei *morti* o dei *vivi*	dei *Morti* o dei *Vivi*
	16	i dialogisti	i Dialogisti (5)
	27	gl'italiani	gl'Italiani (6)
125	7	neppure	nemmeno
	11	le signorie loro	le Signorie loro
126	3	Fontenelle	Fontanelle (7)
127	2	Accademia elisea	Accademia Elisea
129	3	fanatico	farnetico
	6	scrittori	scritti
	12	moversi	muoversi
	20	se fossero scritti come vorrebbe	se fossero scritti drammaticamente come vorrebbe
130	2	la sua vera passione	la sua bella passione
	7	l'autore delle *Cronache* dimenticate da tutti	l'autore delle *Cronache* dimenticato da tutti

(1) *Imbecherare*: indurre uno con artifizi e lusinghe a far cosa di nostro giovamento e forse di suo danno.

(2) È persona. Con la maiuscola anche a 116, 4 e a 117, 18.

(3) Il Borsieri dice più volte « Mad. Staël », « Baronessa Staël », per brevità, come molti per brevità dicevano « Ab. Breme » per « di Breme »; ma altre volte scrive « Mad. di Staël », « Baronessa di Staël »; e nelle *Avventure* « il signor di Breme » (cfr. *I manifesti romantici*, cit., p. 223, p. 224). Breme è un borgo della Lomellina; e Ludovico Arborio portava il titolo di quella celebre abazia.

(4) È il Borsieri. Con la maiuscola anche a 130, 24; 144, 32; 178, 22.

(5) Accenna agli autori dei *Dialoghi* più su indicati, non ai dialogisti in genere. Con la maiuscola anche a 128, 18 e 30; 129, 24; 130, 6; 131, 3; 138, 2.

(6) E così pure a 129, 6; 163, 19, 21, 25; 165, 21; 166, 13; 158, 7; 151, 4.

(7) In Italia nel Settecento e nell'Ottocento questo nome fu spesso così pronunziato e scritto.

	8	il traduttore dell'*Iliade*	il Traduttore dell'*Iliade* (1)
131	8	al suo grecista-poeta	al suo Grecista-Poeta
	9	parlare	parlarne
	14	*Iliade* del Monti	*Iliade* di Monti
	32	cantore meonio	Cantore Meonio
132	5	cantore dell'inferno e del cielo	Cantore dell'Inferno e del Cielo
	11	dai grecisti italiani	dai Grecisti Italiani
	18-19	Lexicon dei dialogisti	Lexicon dei Dialogisti (2)
	25	del grande erudito italiano del nostro secolo.	del Grande Erudito Italiano del nostro secolo (3).
	32	questo caffè	questo Caffè
	32	ai *vivi-morti*	ai *Vivi-morti*
	32-33	del nostro mondo	nel nostro mondo
	33	del loro Eliso	nel loro Eliso
133	13	cantarellando	canterellando
	30	e ragionava	e la ragionava
134	3; 8; 17	il cronista di Pindo	il Cronista di Pindo (4)
	13	due beni tomi	due bei tomi
135	3	rispetto verso la patria	rispetto verso la Patria
	5-6	imitazione del verso alfieriano	imitazione del meccanismo del verso alfieriano
136	4	duca di Pindo	Duca di Pindo
	9 e 28	il *secol d'oro*	il *Secol d'oro*
	36	la Cronaca III, intolata *Il secol d'oro.*	la Cronaca III intitolata *Il Secol d'oro.*
137	31 e 33	secol d'oro	Secol d'oro
138	10	ai signor	ai Signor
	15	ai signori	ai Signori
	24	quel sovrano	quel Sovrano
	38	s'intende	s'intenda
139	10	il poeta	il Poeta (5)
	19	ai duchi	ai Duchi
140	30	gemignano	Gemignano

(1) Il Monti è qui detto « il Traduttore dell'Iliade » per antonomasia. Mad. de Staël nel genn. del 1816 aveva scritto nella *Bibl. Ital.*: « Niuno vorrà in Italia per lo innanzi tradurre la *Iliade* »; e lo *Spettatore* aveva nell'aprile ribattuto che un p. Eustachio Fiocchi aveva già pronta una versione dell'*Iliade* in ottava rima, che un p. Lorenzo Mancini ne aveva « quasi condotta a termine » un'altra « pure in ottava rima ed assai bella », e che per una terza aveva « preso impegno col pubblico » Bernardo Bellini.

(2) Scherzosamente era detto « il Lexicon dei Dialogisti » Bernardo Bellini, autore dei *Dialoghi* cit., il quale conosceva il vocabolario, ma non aveva arte.

(3) Ennio Quirino Visconti, così detto perchè eccelleva nella conoscenza dell'antichità.

(4) Angelo Anelli. Con la maiuscola anche a p. 136, 1.

(5) Così pure a 151, 20.

141	3-4	dai giardini si sale al bastione orientale	dai Giardini si sale al Bastione Orientale
	17	inno alla divina Pallade	Inno alla divina Pallade
142	1	le rupi erettee; tu	le rupi Erettee; Tu
	14	uno spartano	uno Spartano
144	36	avere dipinto	avere dipinta
145	3-4	baronessa di Staël	Baronessa Staël
	21	trovatori provenzali	Trovatori provenzali
	28	i trovatori e i romanzieri	i Trovatori e i Romanzieri
146	6	nelle nostre università	nelle nostre Università
	28	il pavese	il Pavese (1)
147	18	al sole	al Sole (2)
	20	claudineschi, achillineschi	claudianeschi, achilineschi (3)
	22 e 25	il sole	il Sole
	28	pianeti	Pianeti
	33-34	*Regia solis*	*Regia Solis*
148	13	i vulcani	i Vulcani
	21	Il galantuomo	Il Galantuomo
	30	nel proprio moto costante	nel loro moto costante
	31	il sole	il Sole
	34	come al comando di un re	come il comando di un re
149	18	a capriccio dai comici	a capriccio dai Comici
150	3	autore di commedie	autore di Commedie
	11	al proposito di quel *Discorso*	sul proposito di quel *Discorso*
	24	della *romantica*	della *Romantica*
	25	*La romanticomachia*	*La Romanticomania* (4)
	27	madama	Madonna
	28	messere (il giornalista) e un cavaliere (il sig. di Breme)	Messere (il Giornalista) e un Cavaliere (il sig. di Breme)
	29	Ci troviamo in debito di dire a quel giornalista che un messere	Ci troviamo in debito di dire a quel Giornalista che un Messere
	31-33	la letteratura dei presenti inglesi e tedeschi non va confusa con quella dei traci, de' cartaginesi, de' persiani, degli egizj e de' galli chiomati	la letteratura dei presenti Inglesi e Tedeschi non va confusa con quella dei Traci, de' Cartaginesi, de' Persiani, degli Egizj e de' Galli chiomati

(1) Alessandro Guidi.

(2) « Delle stelle monarca », ivi, p. 147.

(3) Molti scrissero nel passato Achilini.

(4) I quattro libri *Della Romanticomachia* di Ottavio Alessandro Falletti di Barolo apparvero a Torino nel 1818, cioè due anni dopo. *La Romanticomania* è di Francesco Benedetti e apparve a Firenze nel 1816 nel « Giornale di Letteratura e Belle Arti ». Vedi *I manifesti romantici del 1816*, cit., p. 225 e p. 410. L'equivoco si sarebbe potuto evitare, giacchè a pag. 362 del vol. I il Bellorini dà un riassunto dell'opuscolo antiromantico di O. A. Falletti di Barolo e ne cita alcune pagine.

	35-36	gli ingegnosi articoli inscritti nel *Journal des débats* del sig. Dussault	gli ingegnosi articoli inseriti nel *Journal des Débats* dal sig. Dussault
151	19	dal trattore più famoso della città	dal Trattore più famoso della città (1)
152	21; 26; 28	romanzi	Romanzi (2)
153	2 e 4	i nostri storici	i nostri Storici
	5	il bel romanzo d'una signora	il bel Romanzo d'una Signora
	10; 11	i greci	i Greci
	13-14	dei tedeschi, degli inglesi e dei francesi	dei Tedeschi, degli Inglesi e dei Francesi
	17	i romanzieri	i Romanzieri
	26	di tavola	da tavola
154	1	i romanzi presso i greci	i Romanzi presso i Greci
	3	i romanzi de' moderni	i Romanzi de' Moderni
	21	poeti epici	Poeti Epici
	22; 28; 36	novellieri	Novellieri
155	8	in tutti	su tutti
156	5	i capitani ed i principi	i Capitani ed i Principi
	9	la storia	la Storia
	13	avvolgimenti	rivolgimenti
	15	s'aggiunge	aggiungesi
157	18; 23; 29	madama Staël	Madama Staël
	35	la baronessa	la Baronessa
158	26	incidenti ed episodi	incidenti od episodi
	27	amori di Corinna	Amori di Corinna
	30	del francese Erfeuil	del francese d'Erfeuil
	32	l'eroina	l'Eroina
	33	autrice	Autrice
159	13	le nostre storie	le nostre Storie
	15	delle storie italiane	delle Storie Italiane
161	10	l'accosta	s'accosta
	12-13	il teatro della Scala	il Teatro della Scala
	16	giornale italo-straniero	Giornale Italo-Straniero
	24	dal giornalista	dal Giornalista
	30	l'attore-poeta	l'Attore-Poeta
162	7	il coro	il Coro
	12 e 16	L'estensore	L'Estensore
163	3	polacco	Polacco
	4	globo	Globo
	6	colonie	Colonie
	7	il camposanto di Verona	il Camposanto di Verona

(1) Il Veillard. Cfr. *I manifesti romantici*, cit., p. 387.
(2) Con la maiuscola anche a 153, 10, 11, 33; 155, 22, 24, 30; 156, 20.

164	1 e 20	italiani	Italiani
	22	la carità della patria	la carità della Patria
	31	lo Spallanzani	lo Spalanzani
165	2	Io dimenticava	Io mi dimenticava
	12	il redattore	il Redattore
	24	vossignoria	Vossignoria
	27	teatro	Teatro
167	8	*seul*	*seuls*
168	19	È forse una colpa	È forse sua colpa
172	12	Io sono il coro della tragedia greca	Io sono il Coro della tragedia greca
173	7-8	a lume di luna	al lume di luna
177	10	accademie	Accademie
	11	oggetti	soggetti
	17-18	Abbiamo i primi a disseppellire e porre in onore l'erudizione	Abbiamo i primi diseppellita e posta in onore l'erudizione
178	17	in metafisica oscura	in una metafisica oscura
	24-25	le *cause della grandezza o della decadenza della letteratura italiana.*	le *Cause della grandezza e della decadenza della Letteratura Italiana.* (1).

Con queste note, che potrebbero essere estese ad altri scritti, non vogliamo in nessun modo togliere valore all'opera del Bellorini, del quale sinceramente lamentiamo la perdita, ma soltanto collaborare con lui, anche dopo che egli è scomparso. C. Calcaterra.

GIOVITA SCALVINI. — *Foscolo, Manzoni, Goethe*, scritti editi e inediti a cura di Mario Marcazzan. — Torino, Giulio Einaudi edit., 1948 (« Collez. Saggi », n. 91), in-8°, pp. 462.

Questo grosso volume ci riporta le meditazioni del sottile ed acuto critico ottocentesco nelle sue pagine più austere e nelle sue note inedite più recondite. Già editi furono i sette articoli della *Biblioteca Italiana* (pubblicati dal 1818 al 1920, e perciò si possono considerare come ignoti oggi) (2): e tra essi quello sul *Carmagnola* del Manzoni

(1) È un titolo. Questo argomento era allora molto discusso. Si veda quel che ho detto della prolusione tenuta da Luigi Cerretti nel 1805 nella grande aula dell'Università di Pavia, *Delle vicende del buongusto in Italia*, nel vol. *Il barocco in Arcadia*, cit., pp. 415-433.

(2) Sono le seguenti recensioni, e le specifico perchè l'indice del libro, molto spicciativo, non le indica partitamente: I, *Compendio della Storia della bella lette-*

è il più importante. È significativo, per osservare lo spirito letterario contro cui operava il Manzoni, vedere con che distacco di lui parli lo Scalvini, trattandolo come un giovane autore romantico: dopo avere riassunto atto per atto l'opera, il critico afferma: « Nel presentare « la tela di questa tragedia non abbiamo potuto a meno di presentare « in compendio anche i difetti del suo piano. Esso è un poemetto in « dialogo, diviso in 5 canti, tessuti in versi buoni e cattivi, e che rac- « chiude la storia degli ultimi otto anni della vita del Carmagnola. « Le unità di tempo e di luogo vi sono abbandonate, ma non inten- « diamo farne un delitto all'Autore. Di tali tragedie ne abbiamo a « centinaia, e nessuno ignora quelle del Goldoni e del Ringhieri. Og- « gidì non hanno di nuovo altro che il nome; esse si chiamano *ro- « mantiche...* ». Il giudizio è di un classicista dalla larga cultura, che sa porre il confronto con il *Wallenstein* e il *Don Carlos* di Schiller, e con il *Macbeth*, ma freddissimo con i « romanticisti »; e rigido in fatto di stile, già preso da un intimo spirito d'artista, tanto da contrapporre egli stesso un suo proprio schema di tragedia a quello del Manzoni, come se fosse sempre lo stesso tema.

L'articolo sul Carmagnola può essere letto solo come preludio al famoso saggio *Dei « Promessi sposi »* qui ristampato, che è del 1831 (e fu già diffuso, come si sa, dal Le Monnier nel 1884): il distacco è enorme. Questo saggio conserva una freschezza straordinaria: è seriamente pensato e superbamente scritto. Ed ha pure il suo valore morale-patriottico: quel ristretto dei mali d'Italia presentati in scorcio attraverso le parole stesse del romanziere, diviene di un'evidenza potente, a mostrare la « feroce forza » del malgoverno straniero (e si citano in nota le *Fantasie* del Berchet, appena uscite quando quelle pagine erano scritte). Ma sovrasta un perspicacissimo sguardo critico, che riesce, scrutando l'intimo del capolavoro, ad osservazioni fondamentali ed ancora oggi presenti, com'è noto, nella moderna critica manzoniana. Queste, ad es. (e gli esempi facciano sentire il nerbo dello

---

ratura greca latina e italiana, di G. M. Cardella; II, *Edipo Coloneo* di Sofocle, tradotto dal cav. G. B. Giusti; III, *Tragedie*, di Salvatore Scuderi; IV, *Commento sui primi cinque canti di Dante* del Magalotti; V, *L'Iliade di Omero*, trad. da L. Mancini; VI, *Gerusalemme distrutta*, poema epico di Cesare Arici; VII, *Il Conte di Carmagnola*, di A. Manzoni. Per la massima parte, come si vede dagli argomenti, sono scritti di mediocre interesse, anche se accuratissimi, e tali da rivelare polso saldo e fermezza di critico. Ad es., poiché è classicista di gusto, lo Sc. trova facile gioco nel mostrare la vacuità del poema dell'Arici; e la sua severità con gli altri traduttori è sempre giustificatissima. L'ultimo articolo è naturalmente quello oggi più attuale. Meglio era forse comporre queste pagine in corpo minore — visto che la materia è oggi di poco interesse — e come appendice: probe fatiche di recensore, che non aggiungono molto alla conoscenza della sua mente, bensì dichiarano la sua serietà ed onestà. (Si desidererebbe fosse data l'indicazione precisa del vol. della *Biblioteca Italiana*, che non appare nella nota bibliografica). L'indice è stato poco curato: dimentica persino di indicare le « Note » (pag. 243) di cui più oltre.

scrittore): « La religione, sì fervorosamente evangelizzata nei *Pr. Sp.* « non mira a farne contemplativi, ma attivi e militanti; rifiuta il pre- « cetto disgiunto dall'esempio; e ci prescrive all'ultimo, in nome della « carità, la pratica di tutti quei doveri, che la filosofia è solita di pre- « scriverci in nome della ragione ». Ed ancora: « Se la dottrina de' « *Pr. Sp.* quanto alla religione, è antica, quanto alla sapienza e libe- « ralità, ond'è adoperata, ritrae palesemente dalla moderna filosofia », cioè dalle idee liberali-democratiche della rivoluzione francese: ecco precorso De Sanctis.

A illuminarci sopra gli ulteriori sviluppi de' pensieri qui citati soccorrono oggi quelle interessantissime *Note sui Pr. Sp. di A. M.* che da carte inedite ripubblica qui (dopo esserne già stato il primo editore) il Marcazzan (1); esse fanno seguito e sviluppano alcuno dei punti lasciati in sospeso nel saggio (rimasto interrotto). Soprattutto quello fondamentale del rapporto tra morale, religione ed arte, svolgendo il seguente pensiero ch'è al centro ideale del saggio (vedi a p. 220): « Se non che una dottrina (*cioè la religione*), che non solo ispira, ma « obbliga; ingiunge di credere e di far credere; si fa norma di ogni « pensiero, non che d'ogni atto, e ne prefigge formalmente lo scopo; « ... una tale dottrina, se da un lato giova all'ingegno sublimandolo, « potrebbe, sott'altri aspetti, tògli di sua libertà... ». Ed ecco come si prosegue idealmente nelle *Note*: « Orbene, viene uno e dice: — Io non « ho fede. Ma sento in me una voce che mi parlerebbe ugualmente « fossi io il migliore dei credenti, fossi nato gentile, mussulmano, ... — « Perchè il Manzoni non ha avuto fede in questa, nel precetto inviola- « bile della ragione? Non havvi altro partito per l'uomo che d'esser

---

(1) Vedi: M. Marcazzan, *Le note manzoniane di Giovita Scalvini*, Brescia, Morcelliana edit. 1942 (coll. Testi e commenti). In questo libretto sono raccolti appunti e note trovate tra le carte dello S. alla Queriniana di Brescia, illuminandole con un commento a volte aderente, a volte polemico e non pertinente, come a p. 52, dove all'osservazione: « Tutti (*i personaggi del romanzo manzoniano*) sono sotto le splendide ali di Dio... » si dice: « Accenni che dimostrano come lo S. intendesse a co- « niarsi un Manzoni di maniera, predicatore d'un cattolicesimo medioevale e reto- « ricamente miracolistico, per farsene oggetto di più facile polemica: atteggia- « mento spiegabile in chi muoveva da un pensiero fatalmente illuso che l'umanità « avesse finalmente conquistato il nuovo verbo da contrapporre alla verità ri- « velata ». Le stesse citazioni di questa recensione mostrano come lo S. non si volesse affatto foggiare un Manzoni di maniera. Ma, rimanendo al criterio adottato nella ristampa einaudiana di queste note, sorprende che non si avverta nulla di quanto nel libretto si diceva (p. 110): « Talune, meno notevoli, o incomplete, o « incomprensibili, abbiamo tralasciato; d'altre, dettate in cattivo francese, ab- « biamo dato la *traduzione*, contrassegnandole con asterisco ». Ora in questa ristampa non appaiono più asterischi; e non si fa parola di traduzione, sicchè si possono prendere come prosa scalviniana parole del Marcazzan: e non è bene. Tanto più che a p. 13-14 del libretto si specificava di far conoscere le *Note* « riportandole in parte, in parte *riassumendole...* ». Addirittura! Siamo sicuri della dedizione del Marcazzan al suo autore, ma un chiarimento nella ediz. Einaudi era pur indispensabile per distinguere i brani tradotti dai genuini!

« cattolico o scellerato? Che vuoi tu da me, o Federigo? » (E la domanda esplicita, e l'invocazione, piena di tensione romantica al cardinal Federigo, sono vivacissime spie del suo modo critico, in cui impegna tutto l'esser suo, la ragione della vita; ed è ciò, più ancora che i vibrati giudizi sui singoli personaggi manzoniani, che piace in queste *Note*). E dà una risposta finale alle sue pressanti domande (dopo avere osservato il fortissimo pessimismo manzoniano: « ... una ten- « denza del Signor Manzoni è di far sentire la falsità dei giudizi umani « sulle azioni e sulla condotta degli altri: falsità causata qualche volta « da sciocchezza, qualche volta da malvagità. Sembra che l'altezza « della sua intelligenza lo faccia convinto dell'imbecillità della razza « umana, e che per questo appunto egli voglia metterla sotto la salva- « guardia della religione » con un giudizio in cui c'è un'altezza e un distacco di tono da vero moralista) con questo pensiero: « Quando « il Manzoni ha voluto raggiungere l'idea del bello nella poesia, non « s'è egli apposto ad onore di non pigliare le forme onde l'avevano « rivestita Greci e Latini, e Italiani, ma di trarla da sè, di farla sca- « turire dalle fonti della sua anima? E quel ch'egli ha fatto in poesia, « non vorrà ch'altri possa fare in morale? ». Conclusione profonda dov'è ben avvertita la possibilità, anzi la necessità, di una morale intima che sia forza all'opera d'arte; ed è osservato che se questa esigenza morale si fa precetto, ossia rito religioso, il suo incitamento pratico condanna e contamina la libertà artistica.

Non è possibile qui diffonderci sopra l'altro saggio « Intorno alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* » (del 1817) del resto ben noto (1); e neppure sui copiosissimi « Materiali Goethiani » sin qui inediti, che come le pagine « Dallo *Sciocchezzaio* e da altre Note di vario argomento » contengono meditazioni estetiche e morali e letterarie sempre interessanti, a volte di una lucidità sorprendente e vivissima: ma trattarne qui esula dai compiti di questo *Giornale*. Almeno rammentiamo nelle *Note diverse* il ricordo sempre presente dei nostri autori antichi e moderni (2); e se certe osservazioni sono discutibilissime (come quelle sui versi dei *Sepolcri*: « ad uno ad uno tutti belli; ... ma sono senza vita... »), altre spesso sono calzanti e profonde (come sull'Alfieri: « ... Era un'alta anima con veemenza di sentimenti e po- « vertà di immaginazione. Egli comincia a pungerti la pelle, poi calca « e calca il ferro nella piaga finchè ti va ad ardere le intime viscere... « La sua poesia non appartiene più, per così dire alla rimembranza; « ella rappresenta sempre l'attività della passione »), ed il suo stile pregnante ed epigrammatico non è artefatto modo di letterato, ma rivela densità di coscienza, e serietà di meditazione sincerissima.

---

(1) Vedi sui rapporti tra lo S. e il F. lo studio dello stesso Marcazzan: *U. Foscolo nella critica di G. S.* nei « Commentari dell'Ateneo di Brescia » del 1934.

(2) Vedine la menzione nel copiosissimo indice dei nomi.

Nella vasta prefazione (di una cinquantina di pagine) il Marcazzan, con la speciale conoscenza ch'egli ha di tutto quanto riguarda il critico bresciano di cui s'è fatto solerte editore, ripercorre gli anni e le sventure di quell'esistenza, e ci porge un fedele ritratto dell'uomo, intelligentissimo, ma svagato e debole e sfiduciato di sè, che poco concluse, pur testimoniando in molte carte dell'altezza del suo cuore e della sua mente. (Lo Sc. ebbe, si sa, vita angustiata e dirotta, stremata dalla tisi che lo spense nel 1843 a quasi cinquantadue anni, e prima rovesciata dall'esilio; però oltre i dolori ebbe pure qualche sua gioia dalla vita, e non diremmo ch'egli abbia in fin dei conti mancato a se stesso: e questi scritti critici danno la misura del suo ingegno, e la versione della prima parte del *Faust* rimane pur sempre, con tutte le sue libertà, la nostra traduzione più caratteristicamente romantica della tragedia). Questo ritratto è condotto con amore e con competenza grande; chè, a lumeggiare meglio le agitazioni romantiche e le inquietudini di quello spirito si citano vari brani di versi inediti, a dir vero assai più interessanti psicologicamente che come poesia (1).

G. De Blasi.

UGO OJETTI. — *Alla scoperta dei letterati*, a cura di Pietro Pancrazi. — Firenze, F. Le Monnier, 1946 (Collez. in Ventiquattresimo), pp. 380.

FEDERIGO VERDINOIS. — *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di Elena Craveri Croce. — Firenze, F. Le Monnier, 1949 (Coll. in Ventiquattresimo), pp. 286.

Il primo di questi volumi uscì nel 1895, e non era mai stato da allora ristampato. In esso il giovane giornalista ventiquattrenne raccolse ventisei spigliatissimi ritratti di letterati allora in grande fama

(1) Auguriamo che tutte le reliquie poetiche di lui, e le sue prose letterarie, le note autobiografiche, ciò che fu già pubblicato dal Tommaseo, come le pagine rese note da Edmondo Clerici (nel suo ormai raro libretto stampato nel 1912) siano raccolte anch'esse, insieme con quanto il M. può ancora ricuperare tra le carte bresciane; e ci si dia così modo di conoscere, quant'è possibile, integralmente questo interessantissimo romantico, dallo spirito ora vibrante come fiamma mossa dal vento, ed ora apparentemente freddo, ma sempre cocente ed arso come un carbone tra la cenere. Ed un grande giografo, quale Sainte-Beuve, scegliendo le testimonianze e le note autobiografiche, tra i frammenti e i ricordi, potrà allora trasfondere, con pietà, in una commossa narrazione il palpito di quella vita. Ora rimangono *disiecti membra poetae*, eppure tante pagine sono ancor calde e vive.

o ben noti; e l'inchiesta ancor oggi ha il suo interesse come documento non solo, ma per la freschezza delle impressioni. L'autore — e bene lo mette in rilievo il Pancrazi nella prefazione — riporta con immediatezza le opinioni letterarie, i pareri sul teatro e su altri temi in quell'anno di maggior interesse, degli scrittori italiani; e la rassegna dà un vario se non completo panorama della vita letteraria alla fine del secolo, perdurando ancora il robusto e sano spirito del realismo romantico (in Carducci e nel Verga, ad es. pur allora apparentemente tanto lontani), ma già affiorando chiaramente, attraverso le prime inquietudini mistiche e le illusioni della raffinata squisitezza verbale d'annunziana, la mollezza spirituale del decadentismo. (Dei nomi significativi per noi, manca in questo volume — come ricorda il Pancrazi — quello di Emilio De Marchi, allora poco conosciuto e stimato; e anche, aggiungiamo, quello del Dossi, che doveva parere solo un diplomatico che da giovane aveva bazzicato con le lettere; e il Calandra non aveva ancora pubblicato *La Bufera*; e il Pratesi era molto in disparte). I maggiori sono ben ritratti: Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro e Verga, e poi De Amicis e la Serao, e Capuana e Giacosa e Ferd. Martini e Praga e Panzacchi e il Bracco e il Gallina, ecc.; è una collana di profili ritratti con franchezza di tocco grande, con sicura immediatezza. Ne viene fuori l'immagine, non profonda, ma fedele degli ambienti, e delle idee, dei valori morali, degli intenti estetici di ciascuno scrittore, e di ciò che attraeva allora di più l'attenzione comune, la moda letteraria. Ma soprattutto la fisionomia personale d'ogni autore, il carattere e le volontà e il fervore delle opere: Carducci a Bologna una notte d'estate, ponteficante e austero, al caffè, tra i reverenti amici, che parla del suo amore per il risorgimento italiano, attendendo di partire per la villeggiatura montana; Cantù affralito dalla decrepitezza, arido e solo in una casa silente e dimenticata (ma delle più belle « cose viste » dell'Ojetti) e il Lioy a Vicenza risalente in sandolino la corrente del Retrone tra gaie barche; e il Pascoli lavoratore e pieno di fede nella sua fatica, e il Bonghi vecchio e sdegnoso per la nuova letteratura; e il Fogazzaro che annuncia, nella sua Montanina, di stare scrivendo *Piccolo mondo antico*; e il Verga che parla con concetti limpidi, fermi, sicuri del suo stile; e D'Annunzio invece a Francavilla già cinto di fasto e di frange pensa a colorare le parole, e si dà arie signorili...

Anche il volume del Verdinois fa per la letteratura dell'Italia meridionale, e di Napoli in ispecie, quello che l'Ojetti per la letteratura d'Italia. Dai *Profili letterari napoletani* suoi (Napoli, Morano 1882) sono stati scelti e presentati con una limpida e garbata prefazione informativa da E. Craveri Croce quelli del De Sanctis, del Bonghi, di V. Imbriani, del padre Tosti, di Giov. Bovio, del duca di Maddaloni, di Antonio Ranieri, di G. De Blasiis, di Rocco De Zerbi, di Petruccelli della Gattina, di Achille Torelli, di Matilde Serao, di

Francesco Mastriani, e di lui stesso Verdinois. S'aggiungono alcuni *Ricordi giornalistici* di arguta spigliatezza anedottica. In queste pagine colorite e scintillanti di grazia narrativa, aderenti alla realtà e scioltissime, l'aneddoto trionfa davvero: ma nei profili di maggiore impegno i vari ricordi si raccolgono e addensano in vero disegno di carattere, o, in iscorcio, almeno intendono precisarne alcune linee. Altre volte la flessuosità gradevolissima del discorso è solo amabilità di conversatore, e resta alla superficie; ma che brio, che vivezza di colori, che garbata ilarità di toni! Che gran giornalista il V.: dico come s'intendeva allora, quando anche Ferdinando Martini era giornalista!

Il volume è una testimonianza utilissima del mondo letterario napoletano e aiuterà molto in avvenire, come accade per i libri di memorie ben fatti, a dare la vera voce del tempo, a far rivivere il colore dell'ambiente, lo sfondo e il tono. E lo storico della letteratura del secondo ottocento non dovrà tralasciare questo volume del Verdinois, come non tralascerà quello dell'Ojetti. G. De Blasi.

ANGELO CANOSSI. — *Congedo*. — Brescia, 1944. Depositaria Libreria editrice Vittorio Gatti.

— *Melodia e Congedo*, a cura di Aldo Cibaldi. Ediz. definitiva. Istituzione della «Memoria Angelo Canossi». — Brescia, Editrice Bovegno, 1944.

Con un ritardo involontario dovuto ai tempi ostili e alla scarsissima diffusione dei due volumi, ne dò ora notizia ai lettori del vecchio *Giornale* rivelando loro un geniale poeta popolaresco bresciano, nato nel 1862 e morto nel 1943. Godo anche che mi siano giunti ora — prima che per me fosse troppo tardi — questi volumi a confermare le grandi lodi che del poeta bresciano vivente ebbero a fare, tra gli altri, il D'Annunzio, il Pascoli, il Pascarella, il Barbarani e il Salvioni (1).

Delle due edizioni, la prima, che precedette di pochi mesi la seconda, fu curata alquanto affrettatamente dal bresciano Luigi Vecchi,

(1) Per la verità e per la bibliografia devo ricordare due documenti che serbo fra le mie vecchie carte. Il primo è un gustoso articolo d'ignoto, a firma *Rupignè*, pubblicato nella *Gazzetta del Popolo* di Torino, del 17 luglio 1942, fregiato d'un bel ritratto del Canossi «tempo era», e intitolato: «Canossi poeta rustico della terra bresciana». L'altro documento è un ritaglio da *Il popolo di Brescia* del 6 marzo 1938, contenente, su due fitte colonne, un ampio e interessantissimo articolo sul Canossi dal titolo: *Gabriele da Brescia*: «*Sono ormai vostro concittadino per decreto di sovrana gentilezza*». Superfluo l'aggiungere che quel Gabriele era il D'Annunzio, allora dimorante nella vicina Gardone.

tragicamente scomparso. Pur essendo stata assorbita e quasi a dire annullata dall'altra, reca di diverso e nuovo, oltre a due bei ritratti del poeta e ad alcune utili illustrazioni, un fine saggio di Paolo Arcari, inteso a rilevare « la totale brescianità » del poeta e a ricordare molto opportunamente l'intervento di Giovanni Galbiati al primo Congresso dei dialetti d'Italia, nel quale aveva esaltato « la forma tersissima delle liriche canossiane ».

Popolaresco dicevo il Canossi, e per lo strumento del quale seppe valersi in modo insuperabile, e per essere riuscito ad esprimere, insieme con l'anima sua, quella del suo popolo. Spirito indipendente ed estroso, fin dai primissimi passi egli rivelava le sue tendenze di artista irrequieto, tendenze che si accentuarono poi, negli anni trascorsi a Firenze, alunno di quell'Istituto di Studi superiori, dal quale si allontanò poi senza aver conseguito la laurea. Ritornato nella sua città natale, vi esercitò per alcuni anni l'insegnamento privato, per varcare poi le Alpi e compiere un giro d'istruzione per l'Europa, puntando poi sulla Francia. Soggiornò a Parigi e quindi nella Provenza, della quale e sovrattutto del Mistral, si mostrò entusiasta ammiratore, e non invano (1). In seguito percorse anche l'Italia, fermandosi sovrattutto a Roma, dove conobbe il Pascarella, col quale strinse amicizia. Ritornato alla sua città natale, riprese l'insegnamento privato, iniziando anche l'opera sua di pubblicista, sovrattutto nella *Sentinella*. Nel '14 osò lanciare una rivista *Brixia*, che ebbe vita breve, e in quel medesimo anno pubblicò in una prima redazione, *Melodia*, il capolavoro del quale avremo a parlare. Irrequieto più che mai e anche come poeta, incontentabile, uso perciò a distruggere fasci di versi e a riprendersi e a fantasticare, diventando, con gli anni, misantropo solitario, si rifugia nell'eremo alpestre della non lontana Bovegno. A far breve, la sua vita fu un romanzo doloroso vissuto; e fu gran fortuna che il suo patrimonio poetico si sia salvato appena in tempo, nei due ricchi volumi curati e presso che contemporaneamente pubblicati dal Vecchi e dal Cibaldi, che, come ho detto, vengono a integrarsi, con una evidente superiorità del secondo, al quale verrà ad aggiungersi presto un altro volume. Le due parti nelle quali questo primo volume del Cibaldi si distingue, sono presentate dal giovane editore con abbondanza, che talora è sovrabbondanza, di commenti e di analisi. La prima — *Melodia* — che aveva avuto già

(1) Il documento più eloquente dell'ammirazione, per non dire del culto che il C. ebbe pel grande poeta di Provenza, rimane quella squisita *Serenata provenzale* di F. Mistral *Oh Magalè* « ricantata in strofe bresciane » per la celebrazione del primo centenario della nascita del poeta (1930), che ora si può leggere nell'edizione citata di *Congedo* (pp. 99-119), curata dal Vecchi. Questo documento conferma una volta di più l'osservazione del compianto Bertoni, secondo il quale il Mistral « ha mo- « strato che il dialetto porta nel suo seno una potenza insospettata ». Come lo ha mostrato, dal suo canto, il nostro bresciano.

altre edizioni, ma solo ora ricompare nella lezione definitiva, è — ripeto — il capolavoro della poesia canossiana.

Melodia: ma quale? Quella del « denaro sonante » di quei tempi ormai lontani. Scena, la bottega della poderosa droghiera di Sottoborgo, e sonoro il dialogo fra la banditrice strillona delle sue leccornie e la ressa degli acquirenti che rispondono gettando sul banco le loro tintinnanti monete, la melodia. Il poeta, entrando nel vasto negozio affollato, per farsi spicciolare un biglietto da cento superstite, in tanta profusione di denaro, si sente indotto a fare un confronto fra la sua condizione di poeta squattrinato e la opulenta droghiera, provocante la sua « melodia » (1).

Pulsante di gustosa brescianità è anche il gruppo dei diciotto sonetti intitolato *Maccheronica Ciceronessa*, nella quale una signora bresciana si offre, in cambio della propria cameriera, come guida ad una contessa toscana — si noti — per una visita ai monumenti, alle chiese ed ai musei della sua Brescia. Del saporito toscano della Ciceronessa basti, per saggio, una battuta felice del sonetto *Un bel caso*: « Piuttosto faccia caso ad una svista — che mai nessuno an- « cora s'era accorto, — cioè ch'è stato omesso nella lista, — per « qualche distrassione, un certo Morto, — uno dei nostri Martiri più « veri, — che il Suo nome si chiama Tito Speri ».

A questo nome glorioso bene s'accompagna più oltre il gruppo serrato degli otto sonetti intitolati *L'esordio de le Dès zornade*, che bene meritò gli elogi del Carducci e del Fogazzaro.

In questo settore del volume, con un contrasto singolare di materia e di tono, ci si fa innanzi, fra altro, la figura di quel *Ràssega*, che ben può dirsi la più popolare creazione del Canossi, vivente nei dieci sonetti dedicati a Pietro Barbarani. Da essi balza vivo il tipo del popolano scanzonato della sua Brescia, tale che il Cibaldi afferma essere « forse la più nota di tutte le creazioni del poeta bresciano ».

Il Cibaldi non manca di toccare (pp. 30-2) di alcune probabili, anzi certe, reminiscenze da parte del bresciano, e giustamente conclude che questi, pur ricordando, fa spesso dimenticare, superandoli, i suoi predecessori. Inoltre, mentre rileva il « rogo mattinale » onde della lirica amorosa del Canossi si salvarono due soli sonetti, osserva « due soli, ma che ci occupano come fossero cento ». Un punto questo, sul quale egli avrebbe potuto — anzi dovuto — insistere, tale è la finissima psicologia del poeta bresciano.

La seconda parte del volume canossiano, che s'intitola, non a caso, *Congedo*, avrebbe, secondo il Cibaldi, un tono prevalentemente comico; il che, a dir vero, non mi sembra esatto. Del resto, lo stesso

---

(1) Qui giova ricordare, col sen. avv. Bonardi, che fu amico e ammiratore del Canossi, certi suoi versetti sentenziosi, che possono dirsi il motto o la parola d'ordine della sua vita: « « Chi ga i solt l'è rich. — El *sior* l'è chel — Che ghe importa un fic ».

editore è costretto a riconoscere che l'orizzonte politico vi si allarga, l'ispirazione s'innalza. Basterebbero liriche come l'*Ubit*, il povero funeralino che si avvia al camposanto sotto la neve e mette i brividi della pietà nel lettore, e l'altra *El romet de Val Surda*, stupendo documento di accorato verismo autobiografico, il tenerissimo *El cör che pica al vede, Campane che parla* ecc. per attestare che l'ala del poeta bresciano batteva sino all'ultimo a voli di sempre maggiore altezza. E non dimentichiamo che il *Congedo* s'inizia con due sonetti intitolati *Tito Speri*, i quali — qualunque sia la verità circa la cronologia e le relazioni di essi con *L'esordio de le Dès Zornade* — mostrano ancora una volta che nel loro poeta si affermava più che mai il senso lirico e tragico della storia.

Gran peccato che non sia facilmente attuabile il desiderio che il Cibaldi possa un giorno ammannire agli italiani una edizione scelta del miglior Canossi con appiè di pagina la relativa traduzione fedele (come quella data a p. 236 per il sonetto *O didi bei* = O diti belli). Solo in tal modo i lettori non bresciani riuscirebbero a conquistare e gustare in tutte le sue bellezze e sfumature il testo originale. Più facilmente attuabile sarà un giorno pel benemerito editore l'impresa di rifare, completandolo in assetto più rigoroso, il saggio di *Glossario* col quale ha voluto chiudere il suo volume. V. Cian.

ANNUNZI

Heinrich Lausberg. — *Elemente der literarischen Rhetorik*. Eine Einführung für Studierende der romanischen Philologie. — Monaco di Baviera, Max Hueber, 1949. In-8°, pp. 93. [Servono come motto a questo manualetto le parole premesse dal Rostagni alla sua edizione dell'*Arte poetica* di Orazio: che « la cognizione della vecchia Poetica « e della vecchia Retorica è sempre indispensabile a intendere il mo- « derno movimento estetico e letterario ». È parso al L. che questa cognizione andasse sempre più smarrendosi e che convenisse pertanto raccogliere ed esporre succintamente, a vantaggio sopra tutto degli studenti di filologia romanza, che hanno da interpretare testi medievali e moderni, gli elementi della vecchia rettorica quali risultano da Quintiliano e dagli altri trattatisti da cui per secoli attinse la tradizione scolastica.

Dopo poche pagine introduttive sulla partizione della rettorica come l'intendevano gli antichi, il L. passa a trattare dell'*elocuzione*, con cui s'identifica la rettorica nel significato moderno, dividendo la materia in tre capitoli: il primo e più esteso (pp. 14-65) dedicato alle *figurae verborum*, il secondo (pp. 65-85) alle *figurae mentis*, il terzo,

brevissimo (pp. 85-88), alle imperfezioni dello stile o *vitia elocutionis*, che possono secondo i casi mutarsi in *virtutes*. Gli esempi sono, in massima parte, latini e francesi; abbastanza frequenti anche gl'italiani. Un indice dei termini tecnici latini e greci, di cui son dati di regola gli equivalenti, oltre che tedeschi, francesi e italiani, chiude l'utile e limpido libretto.

Di scritti italiani la bibliografia cita la *Storia della lingua di Roma* del Devoto e l'art. *figura* del Giarratano nell'Enciclopedia Treccani; manca ogni accenno al capitolo sulla « Rettorica o dottrina della forma ornata » nell'*Estetica* del Croce. La posizione del L. circa l'interpretazione storica, psicologica ed estetica della rettorica è solo brevemente accennata nella prefazione; pure ammettendo tutto ciò che vi è d'artificioso nelle relative dottrine, il L. insiste, d'accordo col Curtius, sulla « realtà viva » che ne sarebbe derivata alle letterature neolatine. G. V.].

John Esten Keller. — *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla.* — Knoxville, The University of Tennessee Press, 1949. In-8, pp. 67. [Basta pensare ai vincoli che allacciano la novellistica medievale d'Italia e di Spagna per rendersi conto dell'utilità di questo Indice anche per gli studiosi di novellistica italiana. Come il *Motif-Index of the Italian Novella* di D. P. Rotunda (Bloomington 1942), anche questo del Keller si attiene strettamente al noto *Motif-Index of Folk-Literature* di Stith Thompson (6 voll., F F Communications 106-109, 116, 117, Helsinki 1932-38, o Indiana University Studies 96-97, 100, 101, 105-106, 108-110, 111-112) e va consultato insieme con questo. Quindici sono le Raccolte « analizzate » o, come diremmo noi, spogliate per l'Indice; tra esse, ben note anche fuori di Spagna, la *Disciplina clericalis* (che non poteva mancare anche se scritta in latino), *Baarlam et Josaphat*, *Calila y Dimna*, *El Libro de los engannos* (Sindibad), *El Conde Lucanor*, *El libro de los exemplos*, *El Libro de buen amor* di Juan Ruiz e *Los milagros de Nuestra Sennora*. E gli ' esempi ' accolti superano il migliaio.

Il Keller, ch'è stato aiutato dallo stesso Stith Thompson e dal professor Ralph Steele Boogs, ha lavorato con molta diligenza. Dove lo stesso motivo, o due motivi molto affini ricorrono sotto due numeri (es.: A 941 e D 927. 1, D 117. 1 e D 315. 2, D 1385. 19 e D. 1385. 19. 1, J. 215. 2. 1 e J 229. 8), sarebbe forse stato utile un rimando.

G. V.].

R. Aramon i Serra. — *Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista.* Estratto dagli *Estudis Romànics* I 159-188. — Barcellona, *Institut d'estudis catalans*, 1947-48. [Le due canzoni contenute nel manoscritto n. 1 della Biblioteca dell'Ateneo Barcellonese, che l'Aramon i Serra pubblica con note molto erudite, erano

già state brevemente segnalate dal Massó i Torrents nel suo Catalogo dei mss. dell'Ateneo e dal Sanvisenti nell'appendice V del suo studio su *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milano 1902 (dove una delle due canzoni fu anche riprodotta, a dir vero con non soverchia esattezza). Tutte e due sono contenute anche in altri codici: la prima — *Ora may que ffora·n ço* — in un codice della Biblioteca Nazionale di Parigi, da cui la trasse A. Ive in questo *Giornale* II 149 ss., nel Magliabechiano 30 cl. VII e nell'Ambros. C 35 sup., di cui si valse G. Volpi per la stampa che ne diede nella *Biblioteca delle scuole italiane* IV (1891) 30 ss.; la seconda — *Adxo visto lo mapamundi* — nel cod. ital. 230 della Biblioteca di Monaco, che servì al Novati per la sua edizione nella Miscell. D'Ancona 753 n. 2. Il codice barcellonese aggiunge notevoli varianti, cui l'Aramon dà l'opportuno rilievo, alle versioni già note, e costituisce inoltre un documento significativo dei rapporti culturali italo-catalani.

Della dotta illustrazione che accompagna la stampa delle due canzoni, ricordo anzitutto ciò che l'A. scrive circa la loro cronologia. La rima *tonica*: *monica* non prova che il madrigale di Alessio Donati *La dura corda e 'l vel bruno* etc. sia un'imitazione della prima delle nostre due canzoni, e con ciò viene a mancare ogni puntello all'ipotesi che si debba risalire al '300; credo invece che la seconda si possa senz'altro collocare, come vuole l'A., tra il 1443 e il 1458.

La canzone *Ora may que ffora·n ço* tratta il tema diffuso (sul quale, in aggiunta ai riscontri dell'A., vedi anche A. Pilot in *Niccolò Tommaseo* II, 1905, num. 9-10) della monaca uscita dal convento e desiderosa di marito; l'altra esalta la Sicilia come la terra più bella di questo mondo. Da notare la forma metrica, pressochè uguale in tutte e due, ch'è d'un tipo di ballata grande e può essere un argomento per accostare i due componimenti anche nel tempo. Ai termini « napoletana » « siciliana » non è da dar soverchio peso; per la valutazione musicale della prima canzone v. F. Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento*, Milano 1939, pp. 90 e 311. Sulla « popolarità » delle due canzoni conviene intendersi: non credo sia da ammettere elaborazione popolare. I due componimenti sono stati riprodotti con molta cura e con note erudite, come già s'è detto, sulla grafia, la metrica, la lingua, i motivi. Della *Poesia popolare italiana* del D'Ancona — 135, 31 — era da citare la 2ª ed. (1906), dove è accresciuta anche la tavola dei principi di canzoni citati nelle raccolte di laudi spirituali. G. V.].

Renzo Frattarolo. — *Studi leopardiani* (1940-1949). — Roma, *L'Italia che scrive*, 1950, in-16°, pp. 52. [Opportuna ed utile, fra le bibliografie dell'*Italia che scrive*, questa che intende essere complemento ed aggiornamento dei repertori del Mazzatinti e Menghini, di G. Natali e di N. D. Evola, completato come si sa fino al 1940 (*Aevum* XV (1941),

pp. 355-386). Il Frattarolo ha voluto elencare anche gli articoli « non dedicati per il titolo e l'argomento a Leopardi, ma dove si po- « tesse trovare un giudizio che avesse riferimento con la sua opera », con criterio indubbiamente lodevole — troppo facilmente repertori del genere si limitano ad una semplice e meccanica giustapposizione di schede — ed ha raggiunto un totale di 214 numeri, corredati spesso da una concisa indicazione del contenuto e delle eventuali recensioni. Un secondo volumetto, annunziato nella *Premessa*, comprenderà lo spoglio dei quotidiani; sarebbe auspicabile vederlo integrato dallo spoglio dei periodici esteri, qui limitato per comprensibili ragioni a *Italica*, *Modern Language Notes* e *Studies in Philology*.

Così pure sarebbe stata desiderabile maggior copia di notizie (e forse un ordinamento diverso da quello alfabetico per titoli) nella seconda parte, dedicata alle edizioni: non sempre le sole note tipografiche danno un'idea precisa del contenuto di queste, o si curano di specificare che si tratta di una semplice ristampa: si veda la menzione, a p. 44, dei commenti ai *Canti* del Fubini e del Levi. Ma sono lacune d'importanza secondaria, che sarebbe augurabile veder scomparire in un rifacimento a più ampio respiro, mentre nulla tolgono all'accuratezza con cui è stato compilato questo prezioso panorama degli studi sul Leopardi usciti nello scorso decennio. E. Bott.].

Giuseppe Giusti. — *Cronaca dei fatti di Toscana* (1845-1849), a cura di Pietro Pancrazi. — Firenze, Le Monnier, 1948. [Nella collez. in 24° riappare questa cronaca già stampata da F. Martini nel 1890, e compresa poi nel vol. barberiano *Tutti gli scritti* di G. G., curato dallo stesso benemerito degli studi giustiani; ma sia la benvenuta, in occasione del centenario dalla sua composizione, così sciolta dal corpo degli altri scritti, presentata in un libretto nutrito e vivo, tutto amore e palpito. In questo *Giorn.*, **126**, 255 leggemmo in una lettera inedita del G. queste linee: « Ho letto molto, e storia sopra tutto. « È la storia il libro che deve essere in mano a ciascun giovane; lì « si conoscono le supreme verità della vita sociale; e le larve di cui « si velano le pretese virtù dell'uomo intento più che al bene degli « altri, al suo proprio interesse... ». Parole scritte nel 1833, ma adattissime a comprendere il tono morale e psicologico di quest'operetta dai ritratti disegnati con un fare secco e nervoso, acutissimo (sopra tutti il Guerrazzi); con una lingua che si fa quanto più si può dire netta sottile e affilata, ricca di bellissimi toscanismi, di ellissi, di scorci, di impennate, lingua sbocciata su dall'animo teso, eccitato, amaro per troppo desiderio di bene, e cioè risentito e pieno d'umore per non trovare diffuso tra i suoi contemporanei tanto ardore quanto era nel suo petto. « L'animo mio è stanco di pungere... » scriveva egli nel marzo del '48, come ricorda il Pancrazi nella sua garbatissima prosa introduttiva (che mette a fuoco con gran lucidità la situazione

di quest'operetta); e gli uscì fuori invece, dalle delusioni e dalle amarezze, la sua prosa più matura, intensa nel disegno così rapido e libero, che fu certo l'ultima cosa e una delle più belle che scrisse. Il disegnatore caricaturista di tanti « Scherzi » arguti si approfondisce qui per un intento morale e artistico più sentito e vibrante. Perciò sta bene questa *Cronaca* accanto alle prose dei cronisti antichi toscani, che il G. aveva certo in mente; opera di letteratura più che di storia, e piena di una carica nervosa tutta ottocentesca. G. De Bl.].

Louis Anthony Breglio. — *Francesco De Sanctis*. — New York, S. F. Vanni, s. d., in-16°, pp. 286. [A un diligente e non inutile profilo biografico segue un saggio sulla critica di F. De Sanctis, dall'abbandono del purismo alla *Storia della letteratura italiana*, che ne illustra soprattutto l'opera di maestro e di scrittore. Pur se i propositi del volume appaiono largamente informativi, ad uso del lettore straniero, degna di rilievo è la cura con la quale vengono esaminate le lezioni della prima scuola napoletana per scorgervi le caratteristiche della critica e della storiografia future, secondo le indicazioni del Croce. E. Bott.].

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

NOTA SULL'EPISODIO DI MOPSO E SULL'EPILOGO DELL'« AMINTA ». — Nella prima recita dell'*Aminta* (Belvedere, luglio 1573) mancavano i cori, gl'Intermedi, l'episodio di Mopso, e l'epilogo (1).

Assente dall'autografo Baruffaldi, dall'edizione Draconi (1580) e dalla prima edizione aldina del 1581 (2), la parlata di Tirsi contro Mopso (Atto I, sc. 2ª), compare la prima volta nella seconda aldina (1581) e nella baldiniana (pur essa dell'81): introdotta a sfogo d'animo offeso contro lo Speroni, com'è noto. E, non più espunta nelle edizioni successive, è chiaro che essa è da lasciare al suo posto nel corpo della favola. Non altrettanto può dirsi dell'Epilogo (*Amor fuggitivo*), di cui rimane incerta la data di composizione. Il fatto che, assente dall'autografo Baruffaldi e dai mss. della favola, nonchè dalle due prime edizioni, draconiana (1580) e aldina (1581), compaia solo nella baldiniana (1581), per poi sparire di nuovo nelle edizioni successive, fatte vivente l'autore, e ricomparire solo nelle edizioni postume, a cominciare dalla Deuchino 1622, sarebbe già di per se stesso sufficiente argomento, in sede filologica, per rendere fortemente sospetto il diritto di appartenenza dell'epilogo alla favola. Ma c'è di più: c'è il fatto che l'*Amor fuggitivo* passa stabilmente alle *Rime* a cominciare dall'edizione aldina delle *Rime* e *Prose* parte II, del 1582. Non è da escludere che il Tasso possa, in qualche occasione, probabilmente per la seconda rappresentazione della favola, che ebbe luogo in Pesaro nel 1574, aver adattato, in via provvisoria, questo componimento a fungere da epilogo al dramma pastorale: ma — come già osservammo per gli *Intermedi* — non è però dimostrabile che egli l'abbia voluto nelle stampe della favola come parte integrante di essa; anzi, il fatto che non compaia se non in una sola — e non nella più attendibile — delle edizioni dell'*Aminta* fatte vivente l'Autore, dimostra, ci sembra, a sufficienza che l'*Amor fuggitivo* (che il Solerti

(1) SOLERTI, *Vita*, 185-191. Mi richiamo anche alla mia precedente *Nota sui Cori e sugli Intermedi dell'« Aminta »*, pubblicata in questo *Giornale*, 126, 426.

(2) La prima stampa è quasi certamente l'Aldina prima (vi son due edizioni aldine, ambedue del 1581): la quale, benchè datata 1581, era già nelle mani del Tasso il 3 dicembre 1580. In ciò vide giusto il Carducci; il Solerti pone in testa al suo elenco la draconiana, procurata da Cesare Della Porta, la quale reca la data del 1580.

si faceva un merito di avere per primo messo al proprio luogo, come epilogo dell'*Aminta*, mentre prima « andava disperso tra le rime ») alle *Rime* stesse debba essere definitivamente restituito (1).

B. T. Sozzi.

Per l'ordinamento delle lettere di U. Foscolo ad Antonietta Fagnani Arese. — Delle pagine che Luigi Fassò ha dedicato, in una sua recente *Rassegna foscoliana* (*Giorn.* 127, 315 sgg.) al primo volume dell'*Epistolario* da me curato per l'Edizione nazionale ho ragione di essere soddisfatto; e grato gli sono per il riconoscimento della mia onesta fatica, che i suoi autorevoli consensi mi confortano a continuare fiduciosamente. Dei suoi suggerimenti terrò conto per gli altri volumi, in gran parte apprestati, dell'opera medesima, compatibilmente con le norme per la pubblicazione delle lettere, che fissò con me, dopo maturo esame, il compianto Michele Barbi, ideatore e, fino al termine dei suoi giorni, solertissimo direttore dell'Edizione. Questo dico soprattutto riferendomi al *Regesto*, contro il quale si sono appuntate certe riguardose riserve del Fassò e men benevole critiche di altri.

Ma quello su cui ora desidero di richiamare l'attenzione dei lettori del *Giornale* è l'ordinamento delle lettere alla Arese, implicante un « problema di metodo » per il quale il Fassò mi sembra troppo corrivo ad accettare le soluzioni proposte da Lanfranco Caretti in *Belfagor* (1949, n. 6). Su tale argomento, prima ancora di leggere la rassegna del Fassò, avevo steso una nota che è stata presentata all'Accademia dei Lincei; e ad essa rimando fin d'ora per un più particolare esame della questione. Qui mi contenterò di toccare i punti essenziali e di riassumere le conclusioni cui mi è sembrato di poter giungere.

Il Caretti, rilevato il carattere personale e soggettivo dell'ordine in cui quelle lettere amorose furono presentate più di sessant'anni or sono dal Mestica e ultimamente da me, si è proposto — per un'esigenza di metodo certamente in sè plausibile — di fondarne la pubblicazione, « in sede di edizione scientifica », anche per quanto concerne l'ordinamento, su basi più sicure, facendo capo alla tradizione manoscritta. Questa, in mancanza degli autografi, finora almeno irreperibili, è rappresentata da due apografi, ora nell'archivio della Casa editrice Barbèra, che furon messi insieme da Emilio De Tipaldo, ultimo e tutt'altro che scrupoloso depositario degli originali. Dei due manoscritti uno (ms. 1) è costituito da un fascio di fogli staccati;

---

(1) Il Fassò nel suo commento all'*Aminta* (Firenze, Sansoni, 1946, p. 105, nota) accoglie l'epilogo, limitandosi a dirlo scritto a notevole distanza dal Prologo.

l'altro (ms. II) da un fascicolo di cui le carte furono divise per comodità della stampa quando il Mestica curò la sua raccolta. Tutti e due recano una numerazione a inchiostro rosso comprendente, in un'unica serie continuativa, le pagine del ms. I (da 1 a 260) e quelle del ms. II (da 261 a 350). Nessuna importanza si può dare a questa numerazione, senza dubbio relativamente recente; e in ciò è d'accordo con me anche il Caretti. Il quale peraltro, accortosi di un'altra numerazione, a inchiostro nero, nell'angolo inferiore destro di una metà circa delle pagine del ms. I, sfuggita alla mia attenzione, ha trovato che la successione delle pagine del ms. I così numerate da 1 a 149 ci dà, pur con qualche lacuna, l'ordine stesso in cui ci si presentano 61 delle 63 lettere comprese nel ms. II.

Fondandosi su questa « scoperta », il Caretti ha creduto di poter ricostruire la storia della formazione dei due apografi. Secondo lui, il De Tipaldo avrebbe fatto « ricopiare in un primo tempo una parte « delle lettere in fogli volanti azzurri, che poi ordinò con numerazione « progressiva (quella nera del ms. I), e quindi fece ricopiare questa « prima raccoltina nel ms. II (conservando intatto l'ordinamento ecc.) « ... Avuta così la sua ' scelta ' ridotta (realizzata nel fascicolo che « oggi appunto chiamiamo ms. II), lasciò che il ms. I si arricchisse di « altri fogli volanti azzurri, con altre lettere foscoliane, e si trasfor- « masse così da florilegio esiguo, com'era in principio, in un abbondante « e generico ' dossier '». In base a tale ricostruzione, il Caretti sostiene che, « in sede di edizione scientifica », si dovrebbero riprodurre prima le 63 lettere del ms. II nell'ordine in cui si trovano in quell'apografo, ma secondo il testo più compiuto e più accurato che di esse ci offre il ms. I; quindi tutte le altre, che sono soltanto nel ms. I.

Per riconoscere scientificamente fondato sì fatto ordinamento bisognerebbe ammettere varie cose, che appaiono tutt'altro che verisimili; e cioè: 1° che gli originali fossero stati disposti in un determinato ordine dal Foscolo stesso; 2° che tutte queste lettere, scritte naturalmente in tanti fogli staccati e prive quasi sempre di data, si fossero mantenute in quell'ordine stesso nel passar che fecero per diverse mani; 3° che quando il De Tipaldo le andava mostrando a questo e a quello (come risulta da testimonianze da me riferite nell'Introduzione all'*Epistolario*) avesse scrupolosa cura di non rimescolarle; 4° che il De Tipaldo stesso, nel compilare la scelta del ms. II (e prima di essa, secondo il Caretti, quella indicata dalla numerazione nera del ms. I) si fosse fondato, per l'ordine, su indicazioni degli autografi... E si potrebbe continuare.

In sostanza, l'autorità del ms. II, per quanto riguarda l'ordinamento delle lettere, poggerebbe, secondo il Caretti, su quella numerazione nera che egli ha scoperto in alcuni fogli del ms. I. Ma, a dimostrare su che fragili basi si regga la sua ricostruzione basta un solo fatto. Ci sono cinque lettere che, staccatesi dal ms. I, finirono —

senza dubbio prima che i due apografi venissero in possesso della Casa Barbèra — nella Biblioteca Nazionale di Firenze (nn. LXII, LXXI, LXXII, CXXIX e CXXX della mia edizione); e tutte e cinque si trovano nel ms. II (nn. 10, 46, 51, 62 e 63); la prima di esse soltanto ha un duplicato (n. 14) nel ms. I, dove le pagine che occupa sono segnate coi numeri 23 e 24 della numerazione nera. Orbene, nei fogli passati alla Nazionale nessuna di queste lettere reca tracce nè della numerazione nera nè di quella rossa: segno evidente che la numerazione nera, al pari di quella rossa, è relativamente recente, e posteriore, in ogni modo, alla trascrizione dei due apografi. Ciò detto, poco importa sapere quale dei due mss. sia stato messo insieme per primo: quello che resta chiaro è che nessun valore particolare si può attribuire alla numerazione nera nel ms. I, e che da essa non acquista autorità l'ordine in cui le lettere ci si presentano nel ms. II. Questo apografo, insomma, non è che una scelta fatta con criteri personali dal De Tipaldo; e, del pari che il ms. I, non può fornire un fondamento oggettivo per un ordinamento delle lettere alla Arese «in sede di edizione scientifica». Ora, poichè non sarebbe nè scientifico nè conveniente riprodurre le lettere stesse secondo la successione, anche dal Caretti riconosciuta meramente casuale, in cui ci sono offerte oggi dal ms. I, qualsivoglia editore ha il diritto, e il dovere, di ordinarle in qualche modo. Non potendoci pertanto fondare — almeno con gli elementi di cui finora disponiamo — su alcun dato di fatto o su alcun argomento di valore oggettivo, bisogna di necessità che ci avventuriamo nel campo della critica congetturale; lavorando su tutte quante le lettere alla Arese con criteri personali, non meno rispettabili (quando si cerchi di ragionare con un po' di logica e di buon senso) di quelli che guidarono il De Tipaldo nella compilazione di quella sua scelta che è il nostro ms. II.

S'intende che un ordinamento siffatto deve essere presentato — nè io presentai sotto altra forma il mio — come avente valore relativo; e sarà suscettibile di modificazioni e di perfezionamenti, che non cesseranno di avere carattere personale fino a che — se pur mai potrà darsi — il ritrovamento degli autografi o qualche altra circostanza imprevedibile offra un fondamento sicuro per un ordine immutabile e definitivo.

Su di un punto convengo col Caretti e col Fassò. Avrei dovuto inserire nel volume una tavola di ragguaglio in cui ai numeri che le lettere portano nella mia edizione fossero affiancati quelli che hanno in ciascuno dei due apografi (nei quali furon segnati dal Mestica e, spero con più precisione, da me) e nell'edizione del Mestica. A questa omissione, che riconosco e deploro, ripararò se il volume avrà la fortuna di una ristampa; anzi, per le copie non ancora uscite dai magazzini della Casa editrice, anche prima. PLINIO CARLI.

VERSI FRANCESI DEL MANZONI? — Un po' di storia. Per l'edizione nazionale delle poesie e delle tragedie del Manzoni (alla quale attendo da varî anni, benchè con frequenti e lunghe interruzioni, dovendomi contemporaneamente e alternativamente occupare di qualche altro lavoro) mi parve opportuno, anzi necessario, tener conto di quei manoscritti che eventualmente si trovassero fra le carte di Claudio Fauriel: carte che il Fauriel, morendo nel 1844, lasciò alla sua amica inglese Mary Clarke; e che Mary Clarke, divenuta più tardi moglie dell'orientalista Giulio Mohl, lasciò, alla sua volta, alla Biblioteca dell'« Institut de France ». Pensavo specialmente al carme *A Parteneide* e all'*Urania*: poichè mi sembrava di non poter dubitare che il Manzoni, inviando quel carme, certo per mezzo del Fauriel, al poeta danese Baggesen, non ne avesse accompagnato la copia destinata a quest'ultimo con un'altra copia destinata appunto a esso il Fauriel (1); e, quanto all'*Urania*, mi resultava sicuro, per un complesso di considerazioni che qui posso tacere e che saranno esposte altrove, che il Fauriel medesimo l'aveva trascritta di proprio pugno poco prima che essa venisse in luce a Milano, nel 1809, per i tipi della Stamperia Reale.

Scrissi, dunque, nella prima metà di marzo del 1949, a Enrico Bédarida, professore di letteratura italiana all'Università di Parigi, per chiedergli informazioni in proposito; e, pochi giorni dopo, ne discorsi brevemente con lui medesimo recatosi, proprio allora, a Pavia per tenervi una conferenza al Collegio Ghislieri. Egli mi disse che, quando partì da Parigi, la mia lettera non gli era ancora pervenuta e mi promise di occuparsi della cosa non appena, compiuto il suo viaggio in Italia, fosse ritornato alla sua abituale residenza. Ma poi non mi giunse da parte sua nessuna comunicazione: il che mi fa supporre, conoscendo per prova la cortesia dell'insigne collega francese, che la mia lettera sia andata smarrita e che al Bédarida sia poi uscito di mente, per le sue molte e varie occupazioni, quanto io gli avevo rapidamente accennato nel nostro brevissimo colloquio.

Fallitomi il primo tentativo, ne feci, in questi ultimi mesi, un secondo. Pregai, cioè, il prof. Fausto Ghisalberti (che, comandato al « Centro di studî manzoniani », presiede, con così viva e appassionata intelligenza, alla sua vita culturale e amministrativa) di mettersi in rapporti, quasi potrei dire, ufficiali con la Direzione della Biblioteca dell'Istituto di Francia. E alla Direzione di quella Biblio-

(1) E, del resto, solo di sulle carte Fauriel, conservate allora presso la signora Mohl, potè pubblicarlo integralmente, per la prima volta, Angelo de Gubernatis, che, nel 1879, si era recato apposta a Parigi per studiare, appunto presso la signora Mohl, il carteggio Fauriel-Manzoni (vedi il suo libro *Il Manzoni ed il Fauriel* ecc., Roma, Tip Barbèra, 1880, dove il testo del carme è a pp. 40-42).

teca effettivamente egli scrisse ma senza ottenerne risposta: singolare silenzio, del quale non saprei, in verità, addurre qui, sia pure congetturalmente, nessun ragionevole motivo. E allora il Ghisalberti si rivolse a uno studioso italiano, il dottor Salvo Mastellone, che, per sue proprie indagini, si trovava per l'appunto a Parigi. E potè finalmente comunicarmi le informazioni da me desiderate, trascrivendomi, nella sua lettera da Milano del 28 gennaio 1950, il seguente passo di una lettera del Mastellone a lui che io riproduco qui alla mia volta:

« ... Sono stato alla Biblioteca dell'Istituto, e Le posso fornire « le indicazioni richieste:

« Papiers Mohl-Fauriel, n. di catalogo 2327: il fascicolo contiene « 28 pièces ossia 26 lettere di Manzoni: in tutto 52 facciate; n. di « catalogo 2352: il fascicolo contiene: a) Sermoni - 21 facciate, b) L'ira « d'Apollo - 5 facciate, c) V Maggio - 3 facciate, d) La Résignation - « 4 facciate, e) Notizia sul Romanticismo in Italia - 8 facciate... ».

Eseguiti i microfilms, a Parigi, dall'Ufficio fotografico della Biblioteca Nazionale, e sviluppati e ingranditi, a Milano, dalla Siemens, io ho potuto studiare a tutto mio agio le fotografie, che dal « Centro di studî manzoniani » mi furono rilasciate in prestito per parecchi giorni, e ne ho anche fatta una trascrizione esattissima.

Dirò, innanzi tutto, che nel ricevere, prima, la lettera del Mastellone al Ghisalberti e, poi, le riproduzioni fotografiche dei manoscritti parigini provai, al tempo stesso, un vivo compiacimento e una tal quale melanconica delusione di sapore amarognolo. Non una sola parola dell'*Urania* e del carme *A Parteneide*, sulla quale e sul quale facevo assegnamento più che su qualsiasi altra poesia, e che sembra, pertanto, non siano posseduti, contrariamente alla mia sicura aspettazione, dalla Biblioteca dell'Istituto! E delle cinque composizioni poetiche italiane che la Biblioteca possiede (i tre *Sermoni* già editi da Ruggero Bonghi, l'*Ira d'Apollo* e il *Cinque Maggio*) autografa indubitabilmente la sola *Ira d'Apollo*, mentre sono copie di non so qual mano tutte le altre quattro (1)! E null'altro che una copia è anche la *Résignation* che, se fosse autografa, potrebbe rappresentarci il numero forse più interessante dei predetti manoscritti parigini (2).

(1) In calce al *Cinque Maggio* c'è questa postilla di Mary Mohl: « trouvé dans « les | papiers de M. Fauriel | de la main | de Manzoni | que je lègue a Hilly Carter « | as a recollection of our journey to Italy | Mary Mohl »; malgrado la quale asserzione, a me sembra cosa certissima che il *Cinque Maggio* non sia autografo. Invece l'*Ira d'Apollo*, benchè la postilla finale appostavi dalla Mohl mostri qualche lieve dubbiezza (« je crois aussi de la | main de Manzoni | à comparer avec | des lettres | M. M. »), è di sicurissima autografia.

(2) La non autografia della *Résignation* salta subito all'occhio di chiunque abbia solo un po' di familiarità con la calligrafia manzoniana; e è poi dimostrata in modo assoluto dal confronto fra la riproduzione fotografica di essa e la lettera senza

E perchè mai forse il più interessante? Ecco qua. In una lettera senza data, ma che gli editori del *Carteggio* ritengono « scritta a « Parigi sulla fine della primavera o al principio dell'estate del 1807 », lettera d'intonazione scherzosa e con una leggera punta di auto-ironia, il Manzoni così scriveva al Fauriel: « Cher ami. Ne vous effrayez « pas en voyant des vers; ce n'est assurément pas des encouragements « que je vous demande. Je vous avait fait part d'un projet ridicule « que j'avais conçu, de faire des vers en français; des difficultés, que « j'aurais dû prevoir, me le font abandonner. — Mais pour vaincre un « reste d'affection à ce projet, il me faut une *decisione autorevole*. « Je l'attends de votre sincère amitié, et je vous assure que je la « désire, pour me mettre tranquillement à d'autres travaux, dont « la réussite soit moins désespérée. C'est pour provoquer cette décision, « que je vous envoye une partie des vers que j'ai pu mettre ensemble, « *mon cerveau ténaillant*. Je crois que Chapelain a fait des vers italiens; « j'aurais voulu rendre aux français *pane per focaccia*; mais je ne « pourrai pas venger mon pays. Adieu. J'ai marqué les vers qui me « paraissent les plus insupportables, ce n'est pas pour absoudre les « autres. — Souvenez vous que ce n'est pas une humiliation, même « pour l'amour propre d'un poête, de s'entendre dire qu'on ne sait « pas faire des vers dans une langue étrangère. Adieu: j'ai honte « de signer » (1).

Se il manoscritto parigino fosse autografo, avremmo qui un documento, fino ad ora sconosciutissimo, dell'audace tentativo compiuto dal ventiduenne Manzoni di penetrare nel campo della poesia francese, come già aveva occupato e percorreva oramai con ferma e tranquilla padronanza quello della prosa. Non essendo autografo, ecco che ci si presentano subito alcune non leggere difficoltà. Innanzi tutto: come mai il Manzoni, per sottoporre i suoi versi all'amichevole e illuminato giudizio del Fauriel, li fece ricopiare da altri invece di ricopiarli da sè medesimo? E poi: alcune forme verbali e nominali, come *disoit*, *connoitront*, *emportoit*, *étoit*, *mourois*, *sauroit*, *foiblesse*, *voudrois* (a cui si potrebbero anche aggiungere gli arcaici *tems*, *puissans*, *bienfesans*) sembrano riportarci al Settecento o a epoca anteriore, a prima, cioè, di quella riforma ortografica (*ai* sostituito a *oi*) che, dopo aver fatto qualche timida e sporadica apparizione nei primi anni del secolo XVIII, fu vigorosamente, quasi ostinatamente, propugnata dal Voltaire e era ormai, possiam dire, universalmente accolta alla fine del secolo stesso, quantunque non prima del 1835

---

data del Manzoni al Fauriel che le avrebbe servito di accompagnamento e il cui autografo è posseduto dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Questo confronto eseguì per me Fausto Ghisalberti, il quale così me ne scrisse il 17 luglio 1950: « non ho trovato la benchè minima somiglianza, non solo nell'aspetto generale « delle due grafie, ma neppure in una singola lettera dell'alfabeto ».

(1) *Carteggio*, I, 109-110.

se ne avesse il riconoscimento ufficiale da parte dell'Accademia (1). E poi ancora: l'autore della *Résignation* rappresenta sè medesimo come un vecchio che guarda già in faccia alla tremenda eternità senza aver mai ricevuto nessun compenso per gl'inenarrabili sacrificî a cui si è sottoposto; e non si direbbe che una tale rappresentazione potesse adattarsi al giovanissimo Manzoni.

Certo, nessuna dì queste difficoltà è insuperabile. Si può osservare, rispetto alla prima, che, se anche non li conosciamo, il Manzoni può bene avere avuto i suoi particolari motivi per inviare al Fauriel i versi della *Résignation* in una trascrizione altrui; per es., l'impossibilità di trasmettergli senz'altro la brutta copia originale (che sarà stata chi sa come irta di cancellature e di correzioni) e l'indolente ma risoluto proposito di risparmiare a sè stesso la noia e il perditempo di una ricopiatura accurata che rendesse quei versi più facilmente leggibili e intelligibili. Si può osservare, rispetto alla seconda, che, forse, piacque al Manzoni quel tale arcaismo ortografico per una, diciamo così, civetteria di scrittore a cui non fossero rimaste ignote, di una lingua straniera, neppure certe antiche e ormai abbandonate consuetudini estrinseche. Si può osservare, rispetto alla terza, che il Manzoni volle, forse, porre le sue considerazioni intorno al destino degli uomini e alla fallacia della fede e alla inutilità della rinunzia e alla vanità della vuota speranza (nel che sembra in qualche modo riflettersi uno spirito sarcastico e, quasi direi, volteriano tutt'altro che estraneo al suo modo di sentire d'allora), volle, dico, porre queste sue considerazioni sulle labbra di un vecchio immaginario, carico di dolorosa esperienza, appunto per dar loro una maggior forza e un più persuasivo aspetto di verità. E, d'altra parte, restano, innegabili e indiscutibili, questi diversi fatti collegantisi in una unità apparentemente inscindibile: che il Manzoni scrisse alcuni versi francesi e li mandò a Claudio Fauriel; che il Fauriel lasciò le proprie carte a Mary Clarke divenuta poi la signora Mohl; che la signora Mohl legò, dal canto suo, le predette carte alla Biblioteca dell'Istituto di Francia; che il Catalogo della Biblioteca dell'Istituto attribuisce al Manzoni tutte le poesie contenute nel fascicolo 2352 dei Papiers Mohl-Fauriel; e che una di queste poesie è precisamente la nostra *Résignation*.

Sarà, dunque, essa veramente, o non sarà, del Manzoni? Conviene tener conto anche di due altri indizî: il primo dei quali ci spingerebbe ad una risposta affermativa; e il secondo sembra essere, al tempo stesso, favorevole e avverso o, in altri termini, confermare e infirmare (strano paradosso logico) la possibilità dell'attribuzione della

(1) V. su di ciò A. FRANÇOIS, *Le XVIII^e siècle, la langue postclassique*, Paris, Colin, 1932 (t. VI, parte 2ª, pp. 952 e 961-63 della grande opera di F. BRUNOT, *Histoire de la langue française des origines à 1900*).

Résignation al nostro grande poeta. Primo indizio. In un punto della sua lettera al Fauriel il Manzoni scrive: « Je vous envoye une partie des vers que j'ai pu mettre ensemble ». E subito al principio della *Résignation* leggiamo: *Le ciel me fit aussi naître dans l'Arcadie*; dove quell'*aussi* accenna manifestamente a versi precedenti che qui non son riferiti, ossia dimostra che la *Résignation*, quale ci è conservata dal manoscritto parigino, è solo una parte (verosimilmente, l'ultima) di una più lunga poesia. Secondo indizio. In un altro punto della medesima lettera il Manzoni dichiara: « J'ai marqué les vers « qui me paraissent les plus insupportables ». E nel manoscritto parigino, al v. 15, fra *présent* e *trompeur*, c'è un'asta verticale, con in alto una specie di uncino orizzontale, che non può essere se non un segno di richiamo riferentesi all'imperfezione del predetto verso mancante di due sillabe: il che, evidentemente, conferma. Ma, d'altro canto, il Manzoni parla, al numero plurale, di versi e di segni, mentre nel manoscritto parigino c'è un unico segno relativo a un unico verso: il che, non meno evidentemente, infirma (1).

Ora io pongo il problema senza risolverlo. E pubblico qui integralmente la *Résignation*, quasi per chiamare in mio aiuto tutti gli esperti della letteratura di Francia. Se qualcuno saprà indicare l'autore francese di questa poesia, la risoluzione del problema sarà stata bell'e trovata: e non si parlerà più affatto di Alessandro Manzoni; mentre dovrà esser corretta l'erronea registrazione del Catalogo della Biblioteca dell'Istituto. Se, invece, il nome dell'autore francese rimarrà ignoto, potremo o dovremo ammettere, non dico la certezza, ma almeno la possibilità o anche, diciamo pure, la probabilità che la poesia di cui discorriamo appartenga proprio al Manzoni. Avverto che, nel darla in luce, non tengo nessun conto nè della punteggiatura nè (salvo che per le forme arcaiche ricordate qui addietro) della ortografia: imperfette e cervellotiche l'una e l'altra; stranissima, poi, la seconda, in quanto vi sono adoperate quasi costantemente, anche in principio di periodo, le lettere minuscole e, viceversa, vi si trova talvolta, anche a metà di un periodo, qualche inammissibile maiuscola (per es., nel v. 89, *Celui qui de la foi peut Subir l'esclavage*).

LA RÉSIGNATION

Le ciel me fit aussi naître dans l'Arcadie.
La nature, sur mon berceau,
jura de rendre heureux tous les jours de ma vie.
Mais la Parque a déjà presqu'usé mon fuseau,
sans que d'un avenir si beau 5

(1) E si noti che un altro almeno di questi segni potrebbe trovarsi al v. 61, il cui primo emistichio è anch'esso mancante di due sillabe: per es., dell'agg. *folle* (*par la folle foiblesse et l'effroi des mortels*).

la douceur ait par moi jamais été sentie.
Je n'ai connu que la douleur;
et déjà de mes ans l'aurore fugitive,
s'éteignant sur la sombre rive,
a laissé loin de moi l'espoir consolateur.
Me voilà devant toi, fantôme redoutable,
obscure et vaste éternité!
Je te remets intact le gage délectable,
le gage de félicité,
présent trompeur, dont mon cœur misérable
démentit tant de fois le charme si vanté.
Juge inflessible, entends ma plainte,
puisque la Renommée a placé dans tes mains
le sceptre impartial qui, sans haine et sans crainte,
doit ou récompenser ou punir les humains.
Près de toi, disoit-on, le crime et son audace
connoitront le tourment d'une juste terreur;
l'innocence malheureuse, devant toi trouvant grâce,
des caprices du sort absoudra la rigueur;
dans ton sein déposant ses peines,
le proscrit trouvera la paix;
le captif oublira ses chaînes
que remplaceront tes bienfaits.
Des plaisirs séducteurs l'impétueuse ivresse
emportoit de mes sens le printemps agité.
Un dieu (c'étoit sans doute un dieu de vérité)
« Livres moi », m'a-t-il dit, « ta brillante jeunesse
et des mains de l'éternité
tu recevras, un jour, le prix de ta sagesse ».
J'obéis; et de la vieillesse
j'usurpe avant le tems la grave austérité.
« Livres moi l'amante chérie
qui seule respire en ton cœur.
Lorsque tu franchiras les bornes de la vie,
des siècles de plaisir vengeront ta douleur ».
Sacrifice cruel! J'arrachai de mon âme,
j'arrachai Laure pour jamais.
J'étouffai mes sanglots et, vainqueur de ma flamme,
Laure, pour t'oublier, chaque jour je mourois.
Alors me dit le dieu: « Tu vois vers le rivage
le tems s'en fuir d'un vol précipité.
La nature toujours à son vaste ravage
ne sauroit dérober sa grâce et sa beauté.
Quand les cieux, la terre en ruine
tomberont sous ses coups puissans,
de ma consolante doctrine
tu pourras recueillir les effets bienfesans ».
« À quel frivole espoir se livre ta foiblesse? »,
s'ecrie, en me raillant, un monde corrompu:
« Le mersonge, aux tyrans vendu,
t'enveloppant de son ombre traitreuse,
domine insolemment sur ton cœur abattu.
L'erreur, des siècles rêverie,
a de la vérité renversé les autels.
Toujours elle fut consacrée
par la foiblesse et l'effroi des mortels.

Crains ces fausses lueurs que t'offre la puissance.
Ce phare insidieus, qu'ont allumé les rois,
c'est pour aider à l'impuissance
et soutenir l'effort de leurs mourantes lois.
D'un avenir trompeur poursuivant la chimère,
ton cœur des plaisirs vrais repousse les attraits.
Quel mortel cependant, retrouvant la lumière,
t'as des muets tombeaux dévoilé les secrets?
Va. Cette éternité que ton orgueil réclame,
ce fantastique asyle où renaîtront les morts
ils sont le fruit honteux des terreurs de ton âme,
ils sont le fruit de tes remords ».
J'ai vu le tems s'enfuir d'une aile trop légère;
la nature entrainée au cours de ce torrent.
Nul mortel du tombeau n'a franchi la poussière.
Et cependant, o dieu, ma foi vive et sincère
s'est attachée à ton serment;
à la voix des plaisirs j'ai fermé mon oreille;
d'un siècle perverti j'ai bravé les discours.
Aujourd'hui, dieu puissant, si ta justice veille,
fais de jours plus sereins pour moi naître le cours.
« Écoute moi », répondit un génie.
« Il est deux sœurs dont le pouvoir
embellit des mortels et console la vie:
c'est la jouissance et l'espoir.
Nul ne sauroit aux deux présenter son hommage.
Qui ne peut croire doit jouir.
Celui qui de la foi peut subir l'esclavage,
s'il est prudent, doit s'abstenir.
N'a-tu pas espéré? Quelle autre récompense
voudrois-tu réclamer de moi?
Ton bonheur étoit dans ta foi.
Tu fus payé par l'éspérance ».

IRENEO SANESI.

CRONACA

* Non solo Modena e Vignola, ma tutta Italia e molti stranieri hanno nel 1950 celebrato il MURATORI, riguardando i due secoli che sono trascorsi dalla sua morte, riesaminando le opere con cui egli nel Settecento rinnovò la storiografia civile, politica, letteraria italiana, e considerando l'importanza fondamentale che hanno tuttora il suo metodo e le sue raccolte.

Animatissimo e frequentatissimo è stato a Modena dal 14 al 16 aprile il Congresso storico muratoriano, nel quale gli studiosi, per la previdenza del Comitato ordinatore, presieduto da Tommaso Sorbelli, discussero le loro comunicazioni in « tre sezioni »: nella *Aedes muratoriana* convennero gli studiosi che trattarono della vita e delle innumerevoli relazioni del grande storico; nella seconda sezione (Acc. di Scienze e Lettere, nel Palazzo Coccapani) si radunarono gli studiosi che sotto l'aspetto critico riesaminarono le opere molteplici di quell'insonne dissodatore e seminatore; nella terza sezione si riunirono, pur essi nel Palazzo Coccapani, gli studiosi che presero ad argomento il « pensiero sociale e i problemi storiografici » del maestro modenese, la cui azione ideale fu nel Settecento e nel Risorgimento immensa.

Le « comunicazioni » saranno pubblicate in volume nel 1951; ne daremo notizia. Intanto segnaliamo la raccolta degli *Scritti autobiografici di* L. A. MURATORI, pubblicata dalla città di Vignola sotto la cura di Tommaso Sorbelli (Tip. Fabbri); il catalogo, accuratissimo e gustoso, ordinato da Emma Coen Pirani, per illustrare la *Mostra storico-bibliografica dei « Rerum Italicarum Scriptores » presso la Biblioteca Estense* (Modena, Soc. Tip. Modenese), con belle tavole; il vol. di *Atti e Memorie* della Deputaz. di Storia Patria (S. VIII, v. II, 1949), in cui Benvenuto Donati e Carlo Guido Mor hanno dato in luce ragguardevoli documenti muratoriani e T. Sorbelli ha narrato le vicende editoriali del trattato *Della pubblica felicità* e ha indicato gl'intendimenti di quell'opera. C.

* Ad Asti nel 1949, per onorare l'Alfieri, non solo furono rappresentate dal « Piccolo Teatro della Città di Milano » e dal « Piccolo Teatro della Città di Roma » le tragedie *Filippo*, *Oreste*, *Mirra*, ma furono tenuti alcuni importanti congressi: quello degli autori e cri-

tici di teatro; quello degli studenti universitari italiani per la rievocazione di Filippo Zamboni e G. B. De Rolandis; e quello dei bibliotecari d'Italia, in cui, dalla Casa d'Alfieri, Guido Arcamone diede al popolo italiano una documentatissima relazione sull'opera compiuta dal 1945 al 1949 per ricostruire e riordinare il nostro patrimonio librario, gravemente danneggiato dalla guerra.

Furono inoltre aperte tre Mostre: quella *Alfieriana* nella casa del poeta; quella *Storico-astese* nel Palazzo Bellino, e in altra sede quella di *Arte contemporanea*.

Dalla mostra storico-astese deriva il saggio di Domenico Fava, *Primi monumenti tipografici di Asti*, pubblicato nel « Gutenberg-Jahrbuch » del 1950 (pp. 160-166). La parte più notevole del saggio, delineato con molta dottrina, riguarda Francesco Silva, che nel 1518 pubblicò ad Asti la *Sylva nuptialis* di Giovanni Nevizano e l'opera di Alberto Bruno, *De statutis feminas et cognatorum lineam a successione excludentibus*; nel 1519 gli *Statuta civitatis Albinganae* (Albenga); nel 1521 *Opera iucunda, metro macharonico materno et gallico composita* di Gio. Giorgio Alione. Il Fava, bibliografo insigne, dà notizie particolari delle quattro opere. C.

* Il recente concorso per una cattedra di letteratura italiana (giudici Bosco, Calcaterra, Momigliano, Santini, Toffanin) si è conchiuso con la terna Branca, Grabher, Chiari. La votazione è stata laboriosa e c'è stata una relazione di minoranza; il Consiglio Superiore ha tuttavia già approvato la terna. Il concorso era stato bandito per Catania, ma le cattedre vacanti sono tante che tutti i vincitori andranno a posto.

* È uscito il volume-ponte 1943-1950, preannunziato in questo *Giornale* 127, 247, col quale gli *Studi Medievali* hanno ripreso, come era desiderio di tutti i medievisti, le loro pubblicazioni, sospese durante la guerra. È un bel volume di circa 300 pagine, che si fregia del nome d'insigni collaboratori italiani e stranieri e comprende saggi riguardanti, oltre che la letteratura e l'arte medievali d'Italia, anche quelle di Francia e di Spagna. Del contenuto del volume daremo maggiori ragguagli nei prossimi spogli; qui vogliamo ricordare soltanto le pagine premesse al volume, in nome della Direzione, da Vincenzo Ussani, che riassunte rapidamente le vicende complesse dell'ormai quasi semisecolare rivista, conferma i « fondamentali propositi che furono « dei fondatori (il cui nome costituisce il primo vincolo tra gli *Studi* e « questo *Giornale*) con gli sviluppi successivi ». Un nuovo incremento, che sarà accolto con plauso, si aggiunge col volume testè uscito: l'inclusione, cioè, nel programma degli *Studi*, della storia dell'arte, « poichè — scrive l'Ussani — la poesia e l'arte figurativa hanno la « medesima origine nella fantasia, nell'atto creativo, o per dirla alla

« greca, poetico ». I lettori del *Giornale* già sanno che a questa parte soprintenderà Anna Maria Brizio, a loro ben nota come nostra collaboratrice.

* Tra le numerose nuove opere di carattere complessivo dedicate ai nostri studi è degna di ricordo la *Storia della letteratura italiana* di Giuseppe Lipparini (Milano, ed. Signorelli, 3 voll., 1948, 1949). La lunga esperienza dell'autore, e il vigile senso dei valori stilistici insieme con l'amore devoto per la poesia si rivelano ad ogni pagina: le citazioni di versi belli e di passi famosi sono copiosissime, e presentati con gusto di letterato, non senza una personale valutazione. Storia in ogni modo non ignara, ma aliena dal travaglio critico degli ultimi decenni e in ispecie indifferente alle ultime scuole; sicché come è del tutto estranea ai viventi nostri autori, così non si occupa di problemi di metodo critico, e anche dà poco rilievo ai pensatori del passato, in rapporto con gli artisti. È opera di un letterato che vuol invitare il lettore a cogliere nell'opere presentate la presenza viva dell'artista; e sino al Pascoli e al d'Annunzio intende far godere del dono della forma, anche se a volte un poco classicisticamente o forse parnassianamente intesa; nella sua semplice chiarezza appare perciò lontana dalla tensione e dal travaglio, non solo critico, dei nostri anni: è il suo dono, e il suo limite. G. De Bl.

* A cura di Alberto Serra-Zanetti, che a Bologna regge la Biblioteca dell'Archiginnasio e quella della Casa Carducci, è apparso l'*Indice trentennale della rivista « L'Archiginnasio »* (1906-1935), in-8°, pp. viii-888. Il volume è diviso in cinque parti: *Indice degli autori* che hanno collaborato al periodico, e dei singoli loro scritti; *Indice delle opere recensite o annunziate*; *Indice dei nomi e delle materie* (è la parte più vasta e fondamentale pel ricercatore); *Indice cronologico dei documenti e delle lettere*; *Indice delle illustrazioni*. Materia ricchissima. L'introduzione, che illustra da prima l'opera assidua e dottissima, svolta dal fondatore della rivista, Albano Sorbelli, nella cultura non solo bolognese, ma italiana, è per se stessa un documento importante degl'intendimenti, con cui la città dello Studio si propone di porre riparo ai danni gravissimi che la Biblioteca ha sofferto per la guerra e ad un tempo di riprendere le attività molteplici, che da essa traevano impulso. Anche quest'*Indice*, apprestato prima della guerra e a stento salvato, viene a far parte della ripresa.

Da esso trarranno profitto non solo gli studiosi di storia civile e politica, di quella del diritto e delle scienze, del folclore e del giornalismo, ma anche (e copiosamente) gli studiosi di letteratura, delle arti figurative, della musica. È da notare che nell'*Indice cronologico dei documenti e delle lettere* il Serra-Zanetti ha dato di ogni documento

un breve e preciso riassunto, che subito informa dell'argomento il lettore.

Per la letteratura devono essere in ispecial modo segnalate le indicazioni bibliografiche riguardanti Guittone d'Arezzo, il Guinicelli, Bonagiunta da Lucca, Guido Cavalcanti, Onesto degli Onesti, Cino da Pistoia, Guido Orlandi, Pier Crescenzi, Dante, Cecco d'Ascoli, il Petrarca, il Boccaccio, Maestro Antonio da Ferrara, Matteo Grifoni, Giusto de' Conti, i cronisti bolognesi, Masuccio Salernitano, Lorenzo De' Medici, Basinio Parmense, Enea Silvio Piccolomini, l'Ariosto, i comici e le commedie a Bologna dal Cinquecento in poi, Ulisse Aldrovandi, Carlo Sigonio, Giulio Cesare Croce, Ercole Agostino Berò, G. Francesco Lazzarelli, Federigo Nomi d'Arezzo, il Muratori, Eustachio Manfredi, gli Zanotti, Charles de Brosses e le « Lettres d'Italie », il Baretti, Carlo Gozzi, Francesco Albergati Capacelli, Giovanni Fantoni, Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, il Leopardi, il Manzoni, il Sismondi, Piero Maroncelli, il Giusti, il Gioberti, Antonio Montanari, il D'Azeglio, Cesare Balbo, il Mamiani, il Mazzini, Aurelio Saffi, L. C. Farini, gli Spaventa, il Tommaseo, Angelo Camillo De Meis, il Carducci, il Gandino, il Teza, il Panzacchi, Olindo Guerrini, il Pascoli, il Fogazzaro, Giovanni Federzoni, l'Acri, Severino Ferrari, il Picciòla, l'Albini, Luigi Graziani, Alfredo Oriani, Alfredo Testoni e innumerevoli altri.

Trentotto sono le annate dell'Archiginnasio, apparse dal 1906 al 1943. È da augurare che la rivista, la quale sta per riprendere le pubblicazioni con un fascicolo dedicato al compianto Sorbelli, provveda a dar presto anche l'indice delle annate dal 1936 al 1943. C.

* Come accoglieremo le definizioni che Attilio De Lorenzi ci offre in questo ampio opuscolo: *Quaderni filologici, III, Filestetica* (*La critica estetica dal punto di vista filologico*), Napoli, Stab. tip. G. Genovese, 1949, in-8°, pp. 64? Esso è ricco di riferimenti ad autori greci, latini e italiani, ed a vari moderni, copioso di testimonianze di cultura filosofica, e di citazioni svariate; la discussione è sviluppata con impegno ed ardore, e si esalta insomma la nascita di una nuova nomenclatura: « Chiameremo *tecnoestetica* l'estetica degli artisti, ... « chiameremo *sofoestetica* l'estetica dei filosofi, ... ma ... per il filo« logo ... poichè partirà sempre dal lato del gusto e dell'amore per « l'opera d'arte, ... la sua estetica meriterà per questo il nome, più « modesto e preciso, di *filestetica* ». Si celebra qui in realtà l'indissolubile unità di filologia e di estetica (cosa che già il Vico sapeva); ma c'era davvero bisogno di questa nuova nomenclatura? Crediamo di non essere i soli a pensare che essa durerà quanto la rosa di Malherbe, lo spazio di un mattino. E allora perchè scrivere l'opuscolo? Chè nessuno vorrà mai dirsi « filesteta », come dice il De L.; ma ci si accontenterà di chiamarci filologi. Il difficile non è crear denominazioni; ma essere buoni filologi. G. De Bl.

* La « Bibliotechina del Saggiatore » già diretta da E. Pistelli, ed ora da U. E. Paoli, s'è arricchita di un nuovo volumetto, il quinto della collana, di Giusta Nicco Fasola, intitolato *Della Critica* (Firenze, F. Le Monnier ed., 1947, pp. 88). Il primo capitolo, *Appunti sulla nostra critica d'arte* è un'indagine sopra i caratteri, gli indirizzi e le direttive della critica di quest'ultimo trentennio (principalmente in Italia) intorno alla storia dell'arte, ma con vari riferimenti di metodologia generale. Il secondo capitolo, *Della critica*, dà notizia degli orientamenti estetici e dei criteri teorici nel condurre la critica artistica (specialmente all'estero, in Francia, negli Stati Uniti, in Germania, in Inghilterra) pure negli ultimi decenni, partendo dagli apporti e dai contrasti sorti per la conoscenza dell'estetica crociana affermata da L. Venturi; e si intende approfondire il problema: in che consista davvero la buona critica. La conoscenza di queste discussioni teoriche in un campo affine, può essere utile anche allo storico della letteratura; l'informazione è seria e limpida l'esposizione. Piace l'esame sottile, condotto con finezza di pensiero e di gusto.

G. De Bl.

* « Amor di libro » s'intitola una serie di « piccole monografie bibliografiche » redatte e raccolte dal noto e apprezzato bibliografo Marino Parenti per la Casa Sansoni. Meritano tutte d'essere segnalate: 1. *Il cantore della « Conchiglia »* (Giacomo Zanella). 2. *Un romanzo italiano del Settecento* (ossia i « Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite Australi ecc. » di Zaccaria Seriman). 3. *Indice analitico della Bibliografia delle edizioni a stampa delle lettere di A. Manzoni*. 4. *Seconda Giunta al « Lexicon typographicum Italiae »*. 5. *Bibliografia del Medico-Poeta* (Giovanni Rajberti). 6. *Intorno alle prime edizioni delle « Poesie » del Tommaseo* (e in particolare alla rarissima raccolta *Versi facili per Gente difficile*, Parigi, 1937, di cui il Parenti possiede un esemplare completo, l'unico, apparentemente, che si conosca).

Non portano il nome del Parenti, ma sono compilati sotto la sua direzione (e mostrano i segni della sua grande competenza e perizia) anche i Cataloghi dell'Antiquariato Sansoni. Quelli della serie in-8° (non gratuiti, ma venali) sono utili anche come repertori: vedi ad es. nel Catalogo secondo (*Curiosa*) i numeri raccolti sotto « letteratura popolare ».

INDICE ALFABETICO

DELLA RASSEGNA, DEL BOLLETTINO, DEGLI ANNUNZI E STELLONCINI

In quest'Indice, che comprende l'intera annata (vol. CXXVII), sono registrati i nomi degli autori e degli editori; i titoli delle opere sono dati per lo più in forma abbreviata.

Apollonio M., *Critica ed esegesi*, 248.

Aramon i Serra R., *Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista*, 481.

Arteaga St., *Lettere musico-filologiche; Del ritmo sonoro... e muto...*, ed. Batllori, 119.

Batllori M., v. Arteaga.

Beall Ch. B., *La fortune du Tasse en France*, 441.

Bellorini E., v. *Discussioni e Polemiche*.

Bembo P. - Savorgnan M., *Carteggio d'amore*, ed. C. Dionisotti, 92.

Berra F. A., v. Codices Ferrajoli.

Bigongiari P., *L'elaborazione della lirica leopardiana*, 371.

Binni W., *La nuova poetica leopardiana*, 372.

— *Preromanticismo italiano*, 348.

Biondolillo Fr., *I contemporanei*, 222.

Bolaffi E., *Sallustio e la sua fortuna*, 119.

Bonfantini M., *La letteratura italiana del 900*, 122.

Bottasso E., v. Foscolo.

— *Le farse astigiane dell'Alione e la letterat. comico-realistica francese*, 462.

Breglio L. A.,, *Fr. De Sanctis*, 484.

Burroughs J., v. Cassirer.

Calosso U., *Colloqui col Manzoni*, 60.

Canossi A., *Congedo*, 477.

— *Melodia e Congedo*, edit. A. Cibaldi, 477.

Caraccio A., *Variétés stendhaliennes*, 100.

Caretti L., *Per una nuova ediz. delle « Rime » di T. Tasso*, 441.

Carli P., v. Foscolo, 315.

Cassirer E. (e altri), *The Renaissance philosophy of man*: versioni inglesi dal Petrarca, Valla, Ficino, Pico d. Mirandola, Pomponazzi, J. L. Vives, 118.

Castiglione B., *Il libro del Cortegiano*, ed. V. Cian, 97.

Chiorboli E., v. Manzoni.

Cian V., v. Castiglione.

Cibaldi A., v. Canossi.

Codices Ferrajoli t. II (Bibl. Apost. Vaticanae), rec. Berra F. A., 171.

Coen Pirani E., *Mostra storico-bibl. dei « Rerum It. Script. » presso la Bibl. Estense*, 496.

COHEN G., *Recueil de farces françaises inédites du XV^e s.*, 462.
COSMO U., *Vita di Dante*, 106.
COTTAZ J., *Le Tasse et la conception épique*, 441.
CRAVERI CROCE E., v. Verdinois.
CROCE B., *Bibliografia vichiana*, n. ediz. di F. Nicolini, 203.
— v. Dottori.
— v. Sacchetti.
CROCE L., v. Mayer.
CUSIMANO G.-GIUNTA F., *Prospetto dei documenti in volgare siciliano (sec. XIV)*, 77.

DE CAPRARIIS V., *Il problema dell'equilibrio nel pensiero del Machiavelli*, 108.
DE LORENZI A., *Quad. filologici: filestetica*, 499.
DE SANCTIS G. B., *L'unità poetica nella Div. Commedia; Soggetti e Studi I*, 107.
DE SIMONE J. F., *Manzoni Esthetics and Lit. Criticism*, 60.
DIONISOTTI C., v. Bembo-Savorgnan.
Discussioni e Polemiche sul romanticismo, edit. E. Bellorini, 465.
DOLLOT R., *Autour de Stendhal*, 100.
— *Stendhal journaliste*, 100.
DONELLI D., *G. Giacosa*, 355.
DOTTORI C. (DE), *Aristodemo*, ed. B. Croce, 214.

Farces françaises ined. du XV^e s., v. Cohen.
FASSÒ L., v. Guarini.
FAVA D., *Primi monumenti tipografici di Asti*, 497.
FERRERO G. G., *Sermone e poesia nell'« O. Furioso »*, 117.
FICINO M., v. Cassirer.
FLORA F., *Leopardi e la letteratura francese*, 249.
FORBES E. L., v. Cassirer.
FOSCOLO U., *Poesie e prose d'arte*, ed. E. Bottasso, 315.
— *Epistolario*, v. I, ed. Pl. Carli, 315.
— *Saggi critici*, ed. E. Bottasso, 315.
FRATTAROLO R., *Studi leopardiani* (Bibliogr. 1940-49), 482.
FUBINI M., *Foscolo Minore*, 315.
— *Lettura dell'Ortis*, 315.
— *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, 175.

GAMBARO A., *Il « Ciceronianus » di Erasmo*, 117.
GARIN E., *La Filosofia (Storia in Italia)*, 170.
GHISALBERTI F., v. Manzoni.
GIACOSA G., *Teatro*, ed. P. Nardi, 355.
GILSON E., *Eloisa e Abelardo*, 452.
GIUNTA F., v. Cusimano.
— *Cronaca dei fatti di Toscana* (1845-49), edit. P. Pancrazi, 483.
GUARINI B., *Opere*, ed. L. Fassò, 188.

HAY W. H., v. Cassirer.

JEMOLO A. C., *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, 121.

KELLER J. E., *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, 481.
KOT ST., *Le relazioni secolari della Polonia con Bologna*, 76.
KRISTELLER P. O., v. Cassirer.

Lapesa R., *La « Jerusalén » del Tasso y la de Lope*, 441.
Lausberg H., *Elemente der literarischen Rhetorik*, 480.
Lenkeith N., v. Cassirer.
Li Gotti E., *Repertorio stor. critico dei testi in antico sicil. (sec. XIV-XV)*, 77.
Limentani U., v. Rosa.
Lipparini G., *Storia della letter. italiana*, 498.
Livingston A., *Essays on modern Italian Literature*, 367.
Luzi M., *L'inferno e il limbo*, 248.

Mahon D., *Studies in Seicento art and theory*, 195.
Manzoni A., « *Dell'indipendenza dell'Italia* », ed. F. Ghisalberti, 60.
— *Le poesie*, edit. E. Chiorboli, 60.
— v. Padoan.
Marcazzan M., *Romanticismo critico e coscienza storica*, 248.
— v. Scalvini.
Marzi A., *La tomba terragna del Boccaccio*, 370.
Marzot G., *Il gran Cesarotti*, 348.
Mayer C. A., *Vita popolare a Napoli nell'età romantica*, ed. L. Croce, 110.
Momigliano A., *I motivi del poema del Tasso*, 441.
Muratori L. A., *Scritti autobiografici*, edit. T. Sorbelli, 496.

Nahod H., v. Cassirer.
Nardi P., *Vita e tempo di G. Giacosa*, 355.
— v. Giacosa.
Nasalli Rocca E., *Filangieri*, 120.
Natali G., *T. Tasso*, 441.
Nicco Fasola G., *Della critica*, 500.
Nicolini F., v. Croce B.
— v. Vico.

Ojetti U., *Alla scoperta dei letterati*, edit. P. Pancrazi, 475.
Orestano F., *T. Tasso e il « Mondo creato »*, 441.

Padoan L., *Per la lettera del Foscolo n. 70*, 120.
— *Una lettera ined. di A. Manzoni*, 120.
Pancrazi P., v. Giusti.
— v. Ojetti.
Parenti M., *Piccole monografie bibliografiche*, 500.
Petraglione G., *Monumenti e figure di storia pugliese*, 224.
Petrarca F., v. Cassirer.
— v. Weiss.
Pico della Mirandola, v. Cassirer.
Pomponazzi P., v. Cassirer.
Pontieri E., *Il movimento umanistico rinascimentale e la Chiesa Cattolica*, 79.
— *Nei tempi grigi della storia d'Italia. Saggi sul predominio straniero*, 79.
— *Per la storia del regno di Ferrante I Arag.*, 79.

Ramat R., *Ragionamenti morali e letterari*, 105.
Randall J. H. j., v. Cassirer.
Rohlfs G., *Historische Grammatik der italienischen Sprache*, 122.
— *Romanische Philologie*, 122.
Rosa S., *Poesie e Lettere inedite*, ed. U. Limentani, 345.
Rossi G. C., *A poesia epica ital. do século XVI na literatura portuguesa*, 441.

ROSSI M., *B. Castiglione, saggio critico*, 97.
RUGGERI R. M., *Aspetti linguistici della polemica tassesca*, 441.
— *Latinismi, forme etimologiche e forme « significanti » nella « Gerus. Lib. »*, 441.

SACCHETTI R., *Entusiasmi*, ed. B. Croce, 217.
SAVORGNAN M., v. Bembo.
SCALVINI G., *Foscolo, Manzoni, Goethe*, edit. M. Marcazzan, 471.
Scritti in onore di R. Serra, 225.
SERRA-ZANETTI A., *Indice dell' « Archiginnasio »* (1906-1935) 498.
SGROI C., *B. Croce, svolgimento storico della sua estetica*, 109.
SIMONE FR., *La coscienza della Rinascita negli umanisti francesi*, 186.
SORBELLI T., v. Muratori.
SPONGANO R., *Per l'ediz. critica delle « Rime » del Tasso*, 441.
TORRICELLI E., v. Torricelliana.
« Torricelliana », v. I e II, onoranze a E. T., 198.
TORTORETO A., *Nuovi studi su T. Tasso (Bibliograf. 1931-45)*, 441.
TRINKAUS C. E. j., v. Cassirer.

VALLA L., v .Cassirer.
VALLONE A., *Bibliografia critica del romanzo dalla scapigliatura all'ermetismo*, 373.
VERDINOIS F., *Profili letterari e ricordi giornalistici*, edit. E. Craveri Croce, 475.
VICO G. B., *Autobiografia*, ed. F. Nicolini, 203.
VINCENT E. R., *Byron, Hobhouse and Foscolo*, 315.
VICLA R., *Pascoli*, 219.
VIVES J. L., v. Cassirer.

WEISS R., *Un inedito petrarchesco: un Capitolo del « Trionfo della Fama »*, 341.
WHITFIELD J. H., *Petrarca e il Rinascimento*, 459.

INDICE DELLE MATERIE DEL VOLUME CXXVII

FRANCO SIMONE, *Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento* . . . . . Pag. 1

GIUSEPPE E. SANSONE, *Per il testo del « Reggimento e costumi di donna » di Francesco da Barberino* . . . . . » 129

MARIO MARTI, *Sui sonetti attribuiti a Cecco Angiolieri* . . . . . » 253

MARCO BONI, *Note sul cantare magliabechiano d'Aspramonte e sull'« Aspramonte » di Andrea da Barberino* . . . . . » 276

FERNANDO FIGURELLI, *Il « Discorso intorno alla poesia romantica » e la prima formulazione dell'estetica e della poetica del Leopardi* . » 381

VARIETÀ

GIUSEPPE PETRONIO, *« Si ch'io fui sesto tra cotanto senno » (Inf.* IV, 102) . . . . . » 164

CARLO CALCATERRA, *Nota calusiana* . . . . . » 305

GIORGIO VARANINI, *Un discusso passo dantesco* . . . . . » 434

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

CARLO CURTO, *Rassegna manzoniana*: I, Alessandro Manzoni, *Le poesie*, con introduzione e note di Ezio Chiorboli; - II, Id., *« Dell'indipendenza dell'Italia », con l'aggiunta di altre pagine storico-politiche pure inedite o poco note*, a cura di Fausto Ghisalberti; - III, Umberto Calosso, *Colloqui col Manzoni*; - IV, Joseph Francis De Simone, *Alessandro Manzoni Esthetics and Literary Criticism* . . » 60

LUIGI FASSÒ. — *Rassegna foscoliana*. I, Ugo Foscolo, *Epistolario*, vol. I (ottobre1794-giugno 1804), a cura di Plinio Carli; - II, Mario Fubini, *Lettura dell'Ortis*; - III, Id., *Foscolo minore*; - IV, E. R. Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo*; - V, Ugo Foscolo, *Poesie e prose d'arte*, a cura di Enzo Bottasso; - VI, Id., *Saggi critici*, a cura di Enzo Bottasso . . . . . » 315

CARLO CORDIÉ, *Rassegna tassiana*: I, *La fortune du Tasse en France*. Par Chandler B. Beall; - II, Joseph Cottaz, *Le Tasse et la conception épique*; - Id., *L'influence des théories du Tasse sur l'épopée en France*; - III, Francesco Orestano, *Torquato Tasso e il « Mondo creato »*; - IV, Giulio Natali, *Torquato Tasso*; - V, Giuseppe Carlo Rossi, *A poesia épica italiana do século XVI na literatura portuguesa*; - VI, Ruggero M. Ruggieri, *Aspetti linguistici della polemica tassesca*; - Id., *Latinismi, forme etimologiche e forme « significanti » nella Gerusalemme liberata*; - VII, Rafael Lapesa, *La*

« *Jerusalén* » *del Tasso y la de Lope*; - VIII, ALESSANDRO TORTORETO, *Nuovi studi su Torquato Tasso* (*Bibliografia analitica: (1931-1945)*; - IX, ATTILIO MOMIGLIANO, *I motivi del poema del Tasso*; - X, LANFRANCO CARETTI, *Per una nuova edizione delle Rime di Torquato Tasso*; - XI, RAFFAELE SPONGANO, *Per l'edizione critica delle « Rime » del Tasso* . . . . . *Pag.* 441

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

STANISLAO KOT, *Le relazioni secolari della Polonia con Bologna* (C. Calcaterra), p. 76. — G. CUSIMANO-F. GIUNTA, *Prospetto dei documenti in volgare siciliano del sec. XIV*; E. LI GOTTI, *Repertorio critico-storico dei testi in antico siciliano dei secoli XIV e XV* (C. Segre), p. 77. — ERNESTO PONTIERI, *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli*; ID., *Il movimento umanistico-rinascimentale e la Chiesa cattolica*; ID., *Nei tempi grigi della storia d'Italia. Saggi storici sul periodo del predominio straniero in Italia* (C. Calcaterra), p. 79. — MARIA SAVORGNAN-PIETRO BEMBO, *Carteggio d'amore* (1500-1501), a cura di CARLO DIONISOTTI (V. Cian), p. 92. — *Il libro del Cortegiano* del Conte BALDESAR CASTIGLIONE, a cura di VITTORIO CIAN; MARIO ROSSI, *Baldassar Castiglione, la sua personalità, la sua prosa* (G. De Blasi), p. 97. — RENÉ DOLLOT, *Autour de Stendhal*; ID., *Stendhal journaliste*; ARMAND CARACCIO, *Variétés stendhaliennes* (C. Cordié), p. 100. — EUGENIO GARIN, *La filosofia* (*Storia dei Generi letterari italiani*). Vol. I, Dal medio evo all'umanesimo; vol. II, Dal rinascimento al risorgimento (G. De Blasi), p. 170. — *Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codices manu scripti recensiti iussu* PII XII *pontificis maximi praeside* JOHANNE MERCATI *S. Georgii in Velabro card. diacono S. R. E. bibliothecario et scriniario. - Codices Ferraioli, tomus II codices 426-736 recensuit* FRANCISCUS ALOISIUS BERRA *bibliothecae Vaticanae scriptor* (G. Rotondi), p. 171. — MARIO FUBINI, *Studi sulla letteratura del Rinascimento* (C. Dionisotti), p. 175. — FRANCO SIMONE, *La coscienza della Rinascita negli umanisti francesi* (A. Scaglione), p. 186. — *Opere di* BATTISTA GUARINI, a cura di LUIGI FASSÒ (V. Cian), p. 188. — DENIS MAHON, *Studies in Seicento art and theory* (A. Bertini), p. 195. — *Commissione per le onoranze a* EVANGELISTA TORRICELLI, « Torricelliana », *per l'anno 1944, III centenario della scoperta del Barometro* (C. Calcaterra), p. 198. — BENEDETTO CROCE, *Bibliografia vichiana*, accresciuta e rielaborata da FAUSTO NICOLINI; – *Autobiografia di Giambattista Vico*, con 14 medaglioni illustrativi di FAUSTO NICOLINI (M. Fubini), p. 203. — CARLO DE' DOTTORI, *Aristodemo*, tragedia a cura e con introduzione di BENEDETTO CROCE (G. De Blasi), p. 214. — ROBERTO SACCHETTI, *Entusiasmi*, romanzo a cura di BENEDETTO CROCE (G. De Blasi), p. 271. — RAFFAELLO VIOLA, *Pascoli*. Prefazione di FRANCESCO FLORA (C. Curto), p. 219. — FRANCESCO BIONDOLILLO, *I contemporanei*. « Panorama della letteratura italiana odierna » (C. Curto), p. 222. — ROBERTO WEISS (a cura di), *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un* Capitolo *del « Trionfo della Fama »* (E. Carrara), p. 341. — SALVATOR ROSA, *Poesie e Lettere inedite*, trascritte e annotate da UMBERTO LIMENTANI, con una introduzione (E. Carrara), p. 345. — WALTER BINNI, *Preromanticismo italiano*; - GIULIO MARZOT, *Il gran Cesarotti* (E Bigi), p. 348. — PIERO NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*; - GIUSEPPE GIACOSA, *Teatro*. Con prefazione e a cura di PIERO NARDI; -

DELFINA DONELLI, *Giuseppe Giacosa* (L. Guaraldo), p. 355. — ARTHUR LIVINGSTON, *Essays on modern Italian Literature* (A. Scaglione), p. 366. — ETIENNE GILSON, *Eloisa e Abelardo*. Traduzione di GIOVANNI CAIROLA (G. Vinay), p. 452. — J. H. WHITFIELD, *Petrarca e il Rinascimento*. Traduzione di VALENTINA CAPOCCI (G. Vinay), p. 459. — GUSTAVE COHEN, *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*; - ENZO BOTTASSO, *Le farse astigiane di Giovan Giorgio Alione e la letteratura comico-realistica francese dal Quattro al Cinquecento* (G. Vidossi), p. 462. — *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, a cura di EGIDIO BELLORINI (C. Calcaterra), p. 465. — GIOVITA SCALVINI, *Foscolo, Manzoni, Goethe*, scritti editi e inediti a cura di MARIO MARCAZZAN (G. De Blasi), p. 471. — UGO OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di PIETRO PANCRAZI; - FEDERICO VERDINOIS, *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di ELENA CRAVERI CROCE (G. De Blasi), p. 475. — ANGELO CANOSSI, *Congedo*; - ID., *Melodia e Congedo*, a cura di ALDO CIBALDI (V. Cian), p. 477.

Annunzi . . . . . *Pag.* 105, 224, 370, 480

Si parla di: Raffaello Ramat. — Umberto Cosmo. — G. B. De Sanctis. — Vittorio De Capraris. — Carmelo Sgroi. — C. A. Mayer. — Giuseppe Petraglione. — Scritti in onore di Renato Serra. — Antonio Marzi. — Piero Bigongiari. — Walter Binni. — Aldo Vallone. — Heinrich Lausberg. — John Esten Keller. — R. Aramon i Serra. — Renzo Frattarolo. — Giuseppe Giusti. — Louis Anthony Breglio.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

Girolamo Claricio editore della « Celestina » (Ignazio Baldelli), p. 111. — *Furie del Monti contro lo Stella* (Da una lettera sconosciuta) (Fausto Fassio), p. 226. — *L'Alfieri e la Penelope. L'ultimo incontro* (E. R. Vincent), p. 228. — *Un madrigale inedito del Tasso e una testimonianza del Campanella* (Luigi Firpo), p. 375. — *Nota sull'episodio di Mopso e sull'epilogo dell'« Aminta »* (B. T. Sozzi), p. 485. — *Per l'ordinamento delle lettere di U. Foscolo ad Antonietta Fagnani Arese* (Plinio Carli), p. 486. — *Versi francesi del Manzoni?* (Ireneo Sanesi), p. 489.

CRONACA . . . . . *Pag.* 117, 231, 378, 496

Indice alfabetico della Rassegna, del Bollettino, ecc. . . . . *Pag.* 501

FERDINANDO NERI, *Direttore responsabile.*

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1950) (23641)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO 4° PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE

Vol. CXXVII (fasc. 1) ANNO LXVII Fasc. 377
1° Trimestre 1950

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

CARLO CALCATERRA - FERDINANDO NERI
VINCENZO PERNICONE - GIUSEPPE VIDOSSI

CASA EDITRICE G. CHIANTORE - TORINO
1950

SOMMARIO

FRANCO SIMONE, *Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento* . . . . . *Pag.* 1

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

CARLO CURTO, *Rassegna manzoniana*: I, ALESSANDRO MANZONI, *Le poesie*, con introduzione e note di EZIO CHIORBOLI; - II, ID., *« Dell'indipendenza dell'Italia », con l'aggiunta di altre pagine storico-politiche pure inedite o poco note*, a cura di FAUSTO GHISALBERTI; - III, UMBERTO CALOSSO, *Colloqui col Manzoni*; - IV, JOSEPH FRANCIS DE SIMONE, *Alessandro Manzoni Esthetics and Literary Criticism* . . . . . » 60

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

STANISLAO KOT, *Le relazioni secolari della Polonia con Bologna* (C. Calcaterra), p. 76. — G. CUSIMANO-F. GIUNTA, *Prospetto dei documenti in volgare siciliano del sec. XIV*: E. LI GOTTI, *Repertorio storico-critico dei testi in antico siciliano dei secoli XIV e XV* (C. Segre), p. 77. — ERNESTO PONTIERI, *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli*; ID., *Il movimento umanistico-rinascimentale e la Chiesa cattolica*; ID., *Nei tempi grigi della storia d'Italia. Saggi storici sul periodo del predominio straniero in Italia* (C. Calcaterra), p. 79. — MARIA SAVORGNAN-PIETRO BEMBO, *Carteggio d'amore* (1500-1501), a cura di CARLO DIONISOTTI (V. Cian), p. 92. — *Il libro del Cortegiano* del Conte BALDESAR CASTIGLIONE, a cura di VITTORIO CIAN; MARIO ROSSI, *Baldassar Castiglione, la sua personalità, la sua prosa* (G. De Blasi), p. 97. — RENÉ DOLLOT, *Autour de Stendhal*; ID., *Stendhal journaliste*; ARMAND CARACCIO, *Variétés stendhaliennes* (C. Cordié), p. 100.

Annunzi . . . . . » 105

Si parla di: Raffaello Ramat. — Umberto Cosmo. — G. B. De Sanctis. — Vittorio De Caprariis. — Carmelo Sgroi. — C. A. Mayer.

COMUNICAZIONI ed APPUNTI

Girolamo Claricio editore della « Celestina » (Ignazio Baldelli), p. 111.

CRONACA . . . . . » 117

Stelloncini: *Scritti vari* della Facoltà di magistero di Torino. — « The Renaissance philosophy of man ». — Ezio Bolaffi. — Miguel Batllori. — Emilio Nasalli-Rocca. — Lorenzo Padoan. — Arturo C. Jemolo-Mario Bonfantini. — Gerhard Rohlfs. — Polemica Altamura-Calisti.

I PERIODICI DELLA "CHIANTORE,,

Abbonamenti 1950

GIORNALE STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA

Un fascicolo . . . . . L. 700 - (estero) L. 1.200
L'annata (4 fascicoli trimestrali) . . . . . » 2.400 - (estero) » 4.000

RIVISTA DI FILOLOGIA E DI ISTRUZIONE CLASSICA

Un fascicolo . . . . . L. 700 - (estero) L. 1.200
L'annata (4 fascicoli trimestrali) . . . . . » 2.400 - (estero) » 4.000

STUDI MEDIEVALI

Il fascicolo ponte 1943-1949 . . . . . L. 3.000 - (estero) L. 4.000
Annata 1950 (2 fascicoli semestrali) . . . » 3.000 - (estero) » 4.000

È uscita la nuova edizione di

Le Poesie

di

FRANÇOIS VILLON

Commento di

FERDINANDO NERI

Un volume di pagg. XXVII-172 . . . . . L. 600

TUTTI I VERSAMENTI SUL C.C.P. N. 2/1368 intestato alla Casa Editrice Chiantore, Torino, Via Vittorio Amedeo 18.

NATALINO SAPEGNO

DISEGNO STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA

Questo disegno raccoglie in un solo volume la sostanza delle indagini critiche e dei giudizi già esposti nel Compendio di storia della letteratura italiana del medesimo autore.

Seconda ristampa. Pagg. IV-800; L. **1250**

GIULIO MARZOT

IL GRAN CESAROTTI

È la storia dell'anima, del pensiero, della critica, dell'estetica e della poesia del Cesarotti.

N. 45 della « Collana critica ». Pagg. VIII-408; L. **1200**

RICHARD LIVINGSTONE

COMPITI DELL'EDUCAZIONE

Un'induzione su quelle che a Livingstone sembrano le più gravi deviazioni della spiritualità contemporanea e sui mezzi per un ritorno ad una visione più esatta e sincera dei nostri problemi e ad un maggior dominio delle nostre forze.

N. 67 della Collana « Educatori antichi e moderni ». Pagg. X-102; L. **300**

FRED CLARKE

EDUCAZIONE E RIVOLGIMENTI SOCIALI

La struttura odierna della Scuola e la società inglese sono l'oggetto della revisione critica che Sir Fred Clarke fa in quest'opera.

N. 68 della Collana « Educatori antichi e moderni ». Pagg. VIII-84; L. **250**

JOHN DEWEY

ESPERIENZA E EDUCAZIONE

John Dewey compie in quest'opera un serrato riesame critico del suo proprio pensiero.

N. 66 della Collana « Educatori antichi e moderni ». Pagg. XVI-84; L. **250**

GIORGIO CASTELFRANCO

LINEAMENTI DI ESTETICA

Rapida e chiara impostazione dei problemi fondamentali di critica d'arte, quale i rapporti fra forma e contenuto, arte e oratoria, arte e vita sociale, ecc.

N. 15 della Collana « Orientamenti ». Pagg. XVI-76; L. **300**

Piazza Indipendenza, 29 - Firenze - C.C.P. 5|6261.

UNIVERSITY OF SHL
WITHDR
21 JUL 1950

Blunt 21.4.53